

LA POÉTICA DEL HORROR BOLAÑEANO EN 2666

ENSAYOS

20

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz
Coordinador de Humanidades

Dr. Adrián Curiel Rivera
Director del CEPHCIS
Coordinador de la serie

La poética del horror bolañeano en 2666

ANTONIO TEC



Universidad Nacional Autónoma de México
Mérida, 2018

Primera edición: 2018

Fecha de término de edición: 6 de junio de 2018

D. R. © 2018, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria. Del. Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
Ex Sanatorio Rendón Peniche
Calle 43 s. n., col. Industrial
Mérida, Yucatán. C. P. 97150
Tels. 01 (999) 9 22 84 46 al 48
Fax: ext. 109
<http://www.cephcis.unam.mx>

© de la fotografía de portada Antonio Tec, *Autopsia*

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio
sin la autorización del titular de los derechos patrimoniales

ISBN 978-607-30-0560-9

Impreso y hecho en México

Índice

INTRODUCCIÓN	11
1. BOLAÑO PÓSTUMO: ANTECEDENTES DE UNA POÉTICA DEL HORROR	21
La genealogía del horror, sus relaciones parentales	22
Orígenes del horror	23
El horror en la literatura fantástica	26
Hacia una definición del término <i>horror</i>	28
El horror en la primera mitad del siglo XX	30
La guerra como noticia	31
Las proposiciones vanguardistas y el horror	33
Poética del <i>horror contemporáneo</i> : violencia y espectáculo	36
La Segunda Guerra Mundial, cambiándole el rostro al horror	38
Horror, terror y violencia	39
Horror y la belleza del espectáculo	42

Roberto Póstumo, las postrimerías del narrador del horror	45
Bolaño y 2666, recepción y crítica	46
La crítica inmediata, los amigos y la publicidad	48
La crítica académica	51
2. ROBERTO BOLAÑO Y SUS UMBRALES HACIA EL HORROR BOLAÑEANO EN 2666	55
Roberto Bolaño y los temas de sus novelas anteriores como umbrales de 2666	57
<i>La literatura nazi en América</i> : la Segunda Guerra Mundial y la broma literaria	59
<i>Estrella distante</i> : el juego del horror	62
<i>Los detectives salvajes</i> y los desiertos de aburrimiento	64
“Literatura + Enfermedad = Enfermedad”: fundamentos conceptuales del horror bolañeano	66
Umbrales genettianos y la configuración intertextual del <i>horror bolañeano</i>	68
2666 y sus paratextos editoriales: ¿novela póstuma o inacabada?	70
Los paratextos autorales, intertextos e intratextos como antecámaras del horror bolañeano	72
“La parte de Archimboldi” y el crimen, el umbral poético al <i>horror bolañeano</i>	79
“La parte de Archimboldi”: el umbral del crimen del autor ficticio	80
“La parte de Archimboldi” como umbral del horror bolañeano a “La parte de los crímenes”	83
¿Archimboldi feminicida? El autor como promotor del horror	88

3. EL CASO DE 2666, EL CRIMEN	
DE “LA PARTE DE LOS CRÍMENES”	91
Los testigos pasajeros y la configuración	
de lo humano rumbo al <i>crimen</i>	92
Los críticos y la idealización de la razón	94
Amalfitano: de la esposa loca	
a los libros en el tendedero	99
Fate: destino, identidad y raza	102
Santa Teresa, lugar del crimen: ¿oasis o espejismo?	
Juego y azar en el foco del horror humanizado	107
Todo recae en Santa Teresa: ¿maligno imán?	109
Lugar de los crímenes: ciudad frontera	
y otras esperanzas disfrazadas	113
Los feminicidios: el pretexto para darle	
nombre(s) al horror	114
Informe de la autopsia poética del <i>horror bolañeano</i>	
en “La parte de los crímenes”	117
109 muertas sin final: el tedio	
de la desesperanza humana	120
Juego y enfermedad. Del Profanador	
a Lalo Cura	124
Autopsia poética del <i>horror bolañeano</i>	129
CONCLUSIÓN	135
BIBLIOGRAFÍA	141
AGRADECIMIENTOS	149

*A la memoria de las que no están:
mis muertas con nombre.*

Introducción

Este libro está conformado de lo que en origen es una tesis de investigación. Su autor, ceñido a los posibles usos lingüísticos, además de la apertura de voces de la que es capaz el lenguaje y el razonamiento académico, se propuso de manera riesgosa realizar una propuesta creativa en tanto al formato como a la voz y voces que funcionan en este escrito. Importante es para él llegar a la voz del yo; como se puede ver al inicio de cada apartado la voz en tercera persona es la del tesista inquieto, curioso, ávido de ver, leer, comprender, decir, y pasado esos párrafos introductorios está mi voz, de lector, de ensayista: tratando de cumplir lo que el otro había anunciado, analizando cada punto, haciendo la investigación algo personal: la lengua es sangre y vísceras, siempre es un yo, y ¿qué momento más adecuado, que en este aparato analítico, para hablar de esto y más si el tema central es el propio Roberto Bolaño? Este ensayo o tesis, es un trabajo de descubrimiento como investigador (de allí que la propuesta siempre sea lo probable, lo que está por comprobarse aunque se concluya) hasta llegar a la voz del tesista o ensayista: lector crítico que a la vez no deja de celebrar los alcances tanto de la literatura como de la lengua. Ese cambio de registro me parece que abona a cierta profundidad crítica, a pesar de su subjetividad, sobre todo por su subjetividad.

La novela póstuma 2666 [2004] (2008a) de Roberto Bolaño es una obra importante dentro de la literatura en lengua española. Su temática, en torno a la noción de retratar la realidad patente y dolorosa, revela el fuerte interés del autor chileno por

su entorno. Desde mi perspectiva académica, esta novela es un fiel manifiesto de las ambiciones estéticas del autor, además de la concretización final de éstas dada su muerte prematura. La novela fue todo un descubrimiento para mí, una lectura disfrutable a la vez que alarmante por sus reflejos reales. Esta investigación no oculta mi admiración por el entramado poético de la misma y mi apego a *2666* como un libro cuya lectura no deja indiferente al lector.

2666 se publicó como una novela póstuma, la crítica relacionó su tema con el mal y la violencia y algunos utilizaron el término del horror para referirse a su trama (Domínguez 2005; Galdo 2005). De allí parte mi cuestionamiento primero: ¿Existe una poética del horror en *2666* de Roberto Bolaño? Por lo tanto, es importante estudiar y analizar la novela, y a partir de ella responder a esta pregunta y a las demás que van surgiendo al paso de este proceso de lectura y análisis. Así pues, esta tesis se enfoca en la probable poética del *horror bolañeano* en *2666* y sus múltiples aristas conceptuales e incluso teóricas.

El horror es un tema de larga historia que en tiempos contemporáneos ha pasado a ser un concepto coloquial, que, al relacionarlo con la literatura, incide en asuntos de la violencia humana. Roberto Bolaño parece realizar un juego con *2666*, novela alimentada de sus obras previas: novelas, poemas, cuentos, conferencias, incluso entrevistas, donde encontramos acercamientos conceptuales y poéticos que se concretan en *2666*. La estética del autor da pues una novela contenedora de una probable poética: el *horror bolañeano*: una propuesta poética que se desprende, sin escindirse, del horror contemporáneo plagado de violencia y desastres colosales, partiendo de conceptos tales como: el juego, el azar, el tedio, el oasis, el viaje y la muerte.

Esta investigación se aboca a las implicaciones trascendentales de un quehacer poético ante las realidades latentes que se buscan reflejar o denunciar a través de un procedimiento estético. En este caso en particular es la diégesis de la novela *2666* la que sirve para develar una aparente poética del autor, a partir de estéticas ligadas a la realidad.

Por lo tanto, esta tesis parte del estudio, en un primer capítulo, contextual y conceptual, sobre qué es el horror y cómo ha cambiado desde su configuración teórica, específicamente su andar desde su confirmación fantástica desde el gótico (pasando por el turgente siglo XIX con sus movimientos y propuestas artísticas y filosóficas) hasta el siglo XX, donde las representaciones artísticas se definieron caóticas, sumadas a los eventos bélicos que rompieron el siglo y aunadas a la masividad de los medios de comunicación, para finalmente llegar a finales de siglo XX y albores del siglo XXI. Ineludible es analizar los textos críticos y académicos realizados sobre la obra de Roberto Bolaño, enfocándonos en los relativos a *2666*, y mirar cómo los temas del mal, la violencia y el horror van conformando una probable poética a través de la hermenéutica de los lectores y estudiosos de la novela (Donoso 2009; Saucedo 2012). En el segundo capítulo, conceptual y teórico, es necesario indagar y dialogar con las propuestas paratextuales presentes en la edición realizada por la editorial Anagrama, a partir de Genette, a modo de umbral para el análisis del *horror bolañeano*, haciendo un repaso por las obras bolañeanas en donde podrían encontrarse propuestas, intertextos e intratextos del horror, del mal o la violencia previos a *2666*, así como la inclusión de los devaneos teóricos del autor chileno en torno a la creación literaria. En este punto es importante analizar los paratextos tanto editoriales como autorales, ya que tratándose de una obra póstuma y muy publicitada, el resultado final podría estar alejado de la idea preconcebida por el autor. Y para proponer una poética del autor en *2666* resulta interesante escuchar al mismo autor en sus entrevistas y en sus escritos sobre creación literaria, sobre todo la conferencia “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, compilada en *El gaucho insufrible* (Bolaño 2008b), que parece ser una apropiación, en tanto propuesta poética, de los llamados “poetas malditos”, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y Lautremont, así como de una filosofía modernista y romántica. En el apartado final, más ensayístico sirviéndonos de las propuestas previas, es necesario sumergirnos en la diégesis de la novela, acercarnos al foco del horror y la ciudad ficticia Santa Teresa y sus feminicidios, detalla-

dos en la cuarta sección de la novela “La parte de los crímenes” (Bolaño 2008a, 441-792); iniciando con una lectura en torno a los testigos accidentales de los crímenes contra mujeres, personajes cercanos al horror, que lo rodean o enfrentan de diferentes maneras. Luego nos internamos al lugar, Santa Teresa, foco del horror pero también oasis prometido a trabajadores que llegan seducidos por la promesa de empleo y buena calidad de vida, hasta que quedan allí estampados y atosigados en el espejismo del bienestar. Cerramos con el *horror bolañeano*; a manera de autopsia miramos los detalles, los síntomas y restos humanos, llegando así a los develamientos producidos en esta investigación.

En lo relativo al concepto del horror es importante develar su origen como conceptualización literaria. Uno de los más interesados en el proceso narrativo del horror es H. P. Lovecraft; en su libro *El horror sobrenatural en la literatura* [1927] (2016), podemos apreciar la pasión que siente por este tipo de literatura de origen fantástico que precede al siglo xx, cuando publica dicho estudio y perfila el concepto del horror cósmico. Esta evolución temática como parte de la postura de la literatura como deflector, a la vez que reflejo, o más específicamente, espejismo de la realidad; la literatura de horror como parte de esta idea primaria de la necesidad de ficcionalizar la realidad y poetizarla es una idea expuesta desde Aristóteles y Platón.

Pero es importante matizar las terminologías, ya que el horror acarrea un séquito de conceptos como el terror, lo extraño, lo paranormal, lo fantástico, de los cuales el que más se le acerca en tanto significación y uso común es el terror. Por lo tanto, es necesario leer *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (1990), de Noël Carroll y, con más profundidad, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (2009), de Adriana Cavarero; obras que nos ayudan a concretar una idea conceptual de horror que ha evolucionado y ha tomado directrices que nos acercan a una violencia como parte del sustento material del horror en la literatura, probablemente influenciada por la historia del siglo xx.

Autores como Gilles Lipovetsky con *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa* (2003) y *La era del*

vacío (2013), así como Jean Baudrillard, con *Cultura y simulacro* (1998) y *La ilusión vital* (2003), detectan la preponderancia de una cultura de los medios masivos en donde las noticias de acontecimientos mundiales son propensas a compartirse a velocidades nunca antes vistas en la historia humana; por lo tanto, la realidad, o la realidad creada a partir de estas formas de comunicación, las novedades de las guerras, de desastres naturales, llega cada vez con más nitidez y rapidez a los voraces consumidores de noticias. Y esto es importante para comprender que los eventos horrorosos del mundo son cada vez más conocidos y tienen más espectadores. Y sumamos a estos autores a Hannah Arendt y su *Eichman en Jerusalén* (2003), en donde acuña el término de la “banalidad del mal”, que es una de las más profundas y descaradas propuestas sobre la seducción del horror en el ser humano.

En torno a la posición de Roberto Bolaño como escritor del horror, primeramente tenemos dos textos importantes para mí, ya que uno de ellos fue mi primer acercamiento a la obra del chileno, y ambos son reseñas: de Rodrigo Fresán, “El último caso del detective salvaje” (2004) y de Christopher Domínguez Michael, “Literatura y el mal” (2005), en donde comienza a configurarse la recepción que tendría la novela y sus temas del “mal” desde la percepción de la novela como obra póstuma. Posteriormente, la bibliografía analítica sobre 2666 abarca estudios académicos y tesis; pero también existen muchas reseñas, algunas publicadas en revistas de renombre, otras en portales digitales casi anónimos. El *corpus* bibliográfico incluye textos de diversos intereses pues Bolaño es un autor muy estudiado. En lo que se refiere al presente estudio se privilegian los temas como el mal, el horror, el juego, además de cierta biografía crítica del chileno. Hay varios textos que buscan ampliarnos la idea del autor, que buscan escarbar y encontrar la verdad de su obra a través de su pasado (Domínguez 2005); este tipo de trabajos fueron más prolíficos después de su fallecimiento. Otro objeto de análisis desde la crítica académica es su novela *Los detectives salvajes* [1998] (2008d), con la que obtuvo el Premio Rómulo Gallegos en 1999, cuyos estudios sobre todo se enfocan en los años juveniles

de Bolaño en México y su papel en el movimiento Infrarrealista (Burling 2013; Saucedo 2012). Entre esos materiales de revisión hallamos también estudios sobre sus otras novelas y cuentos. Encontramos un gran interés por el análisis sociohistórico de novelas como *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* (Carreras 2011), el volumen de cuentos *El gaucho insufrible* (Figueroa 2008) y el juego lúdico de *La literatura nazi en América* (García-Huidobro 2012). Allí encontramos también el enfoque del mal en las obras de Bolaño, ese mal que parece ir devorando todo.

Las tesis académicas tienen un apartado tangible en los análisis de la obra de Bolaño, pues algunas logran abarcar más ampliamente su objeto de estudio. Por ejemplo, la tesis doctoral de Fernando Saucedo, “El país enemigo: México en la obra de Roberto Bolaño, 1980-2004” (2012), es primordial para adentrarse a un análisis de novelas fundamentales de Bolaño, sobre todo de *Los detectives salvajes* y *2666*, pues el autor hace un interesante recorrido por su vida y sus obras que contienen a México como espacio. La sección dedicada a *2666* se titula “El retorno al origen y la permanencia del mal: *2666*” (2012, 162-247). El término horror campea por toda la sección dedicada a la novela, además de cuestionar los intereses estéticos de Bolaño; es decir, se plantea la pregunta de por qué el autor se decidió a mostrarlo todo, hacer explícito y exuberante el retrato del mal.

Otro tópico interesante es el relativo a la ciudad de Santa Teresa y su relación con Ciudad Juárez y los feminicidios. Por supuesto, estos textos no eluden el tema del horror pero su enfoque se preocupa por la urbe construida en la novela (Fourez 2014; Villavicencio 2014). Por otro lado, para Gabriela Muniz (2010) el horror, o ese “mal presente en nosotros”, como lo define, se representa en Bolaño a través de los cuerpos mutilados, sin ser una representación aislada de este autor sino que es muy propio de escritores del cono sur, sobre todo chilenos y argentinos, que experimentaron la violencia institucionalizada. Muniz hace un análisis minucioso del mal y la violencia, y cómo ésta se traduce en horror en las letras, lo que me ayuda de manera precisa para poder definir las aparentes intenciones de Bolaño, sobre todo

cuando Muniz explica la importancia que la figura del médico forense tuvo para con los desaparecidos en los golpes de estado, sobre todo argentino. Sonja Stajnfeld (2014) logra identificar cuatro elementos del mal; aunque su análisis carece de una concreción inequívoca, su trabajo resulta interesante en cuanto a los tópicos del mal se refiere, me ayuda a contemplar el mal en varias facetas y desde varias focalizaciones.

Pasando a los análisis sobre la estética del autor, el trabajo de Candia Cáceres titulado “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño” (2010) se enfoca en el análisis del método del mal en la narrativa de Bolaño; a partir de la teoría literaria expone lo que considera una estética del mal, ese proceder narrativo, sobre todo cuando urde un trazado de olas en su narrativa, que de pronto develan la punta del iceberg y otras nos la dejan ver casi en su totalidad, algo que va muy acorde con su idea de literatura comprometida, en la que se debe meter la cabeza en lo más oscuro, lo que convierte al quehacer literario en un trabajo peligroso. La idea anterior puede estar sustentada por el texto de Patricia Espinoza (2006), que a pesar de ser un resumen breve de la obra, al final expone la tesis de que el autor nos jugó una broma en forma de trampa, en donde el misterio que presagiaba el principio, y que el narrador parece nos quiere compartir, resulta traicionado por lo narrado, lo que ella llama “el simulacro del secreto”.

Sobre la idea de la concepción estética algunos autores van un poco más lejos, como otro trabajo de Candia Cáceres (2006) en donde encuentra elementos de magia en la novela y comienza a urdir una relación con las literaturas fantásticas, más específicamente con el realismo mágico, pero como una épica degradada, sin dejar de lado el mal y el horror que llena la novela, un análisis basado en la intertextualidad de 2666. Carlos Walker (2010) sigue un camino parecido, pero su investigación se basa más en la paratextualidad, ya que su análisis tiene gran sustento en el epígrafe de la novela, que también puede ser considerado como un recurso intertextual, desde el cual detalla “el tono del horror”

en la novela, buscando pistas precisas, sobre todo en la parte forense de la narrativa.

Ángeles Donoso (2009), en “Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño”, aborda la novela desde la perspectiva de concepto político que responde a los intereses morales del autor. Bolaño concita el mal y el horror como necesarios ante el ruido de lo real, a partir de una estética narrativa. Es decir, juega con las concepciones narrativas y responde con esta novela extensa, y su respuesta no es únicamente política o de denuncia social, sino un ajuste de cuentas con una estética que él lleva hasta la conclusión de 2666, hipótesis acorde a la que pretendo llegar al final de este estudio.

Y muy recientemente el texto “Manual para ser detective salvaje: la obra póstuma de Roberto Bolaño”, desprendido de la obra *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo* (Zavala 2015), no sólo ayuda a encontrar ciertas filiaciones en torno a la poética del autor, sino que sustenta uno de los intereses tangenciales en este estudio que es la obra póstuma del autor chileno. Finalmente, debemos citar el libro *Roberto Bolaño. Violencia, escritura y vida* (Henningfeld 2015), compilado de ensayos y artículos dedicados al análisis sobre temas muy relacionados con este estudio, y los cuales sirvieron para finalizar y cambiar algunas de las percepciones en torno a esta propuesta.

En tanto a la epistemología usada en la estructura del análisis de este trabajo está bastante presente Gerard Genette, tanto con su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), del que se rescata la característica fractal, intratextual y circular de la obra de Bolaño; como también *Umbrales* (2001), que ha servido no sólo como apoyo conceptual en torno a los paratextos e intertextos, sino también para plantear la postura estructural en cada capítulo y su relación hasta acercarnos al foco del estudio. También se tiene bastante presente las señalizaciones de Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* [1790] (1978), aunque más *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764] (1978), en donde la estética literaria parece tan ambigua, pero a la vez tan natural en la percepción humana, que es posible explicar la aversión o

pasión por temas escatológicos en algunos casos, y la seducción de la belleza poliforme.

2666 revela, o remarca, varias obsesiones literarias: amar, perder, encontrar, la esperanza, la muerte, la guerra, etcétera. Desde un punto de vista académico, la novela póstuma de Bolaño se perfila como una fuente inagotable de investigación. La manera en la que ésta aparenta reflejar uno de los eventos contemporáneos más horribles de México, los asesinatos en Ciudad Juárez, es un basamento sólido para comprender la utilidad y necesidad de este tipo de obras literarias, por lo que su estudio, sirve para develar más sobre la sociedad y violencia contemporáneas, esto para mencionar un ejemplo.

1. Bolaño Póstumo: antecedentes de una poética del horror

El investigador se dispone a realizar el mapa de este capítulo inicial. Como el título general de esta obra promete, el estudio, o lo que lo ha motivado, se enfoca al develamiento personal por parte del lector de 2666 que se ha dedicado a esta investigación, así como su relación con el tema del horror, para poder dar una comprensión de la estética y la poética de Roberto Bolaño en tanto a su novela póstuma 2666.

Por lo tanto, este apartado comienza con los acercamientos al horror. Para ello hay que mirar de soslayo la oscuridad fantástica y gótica del siglo XVIII para marcar un inicio hacia lo que se entiende como literatura del horror, pasando por el siglo XIX. Intrincado resulta este análisis, sobre todo al aunar el horror, o complementarlo, con conceptos hermanos como lo son lo extraño, lo fantástico, y, más preponderante para este estudio: el terror; llegando hasta los albores del siglo XX.

Para continuar, se nos lleva por un recorrido por los grandes horrores bélicos del siglo XX, y con ello se formula lo que propone como el *horror contemporáneo* en este estudio. Basado en los antecedentes del tema del horror, el autor considera coherente con su propuesta formular una conceptualización del horror tal como un término con una semántica extendida, para enmarcarlo dentro de las necesidades hacia los siguientes capítulos de este ensayo, y tratar de delimitar un *horror contemporáneo*, que no sólo es patente en las obras de Bolaño, sino en las de varios escritores de las últimas décadas.

Finaliza con la configuración, o el mapeo, del autor póstumo que fue Roberto Bolaño después de la publicación de *2666*. La crítica dirigida a este autor fallecido en ese momento es particular, pues implanta adjetivos y motivos poéticos, como el horror, el mal, etcétera, que funcionan como direccionales para los lectores de quien, autor evanecido, se nombra en este estudio como “Bolaño Póstumo”. Y la sentencia anterior, redactada en tiempo presente, trata de prolongar la causalidad del efecto duradero en torno a estos elementos paratextuales y de recepción. En este capítulo es importante cuestionar (de una manera que se quiere prudente y seria, entre la marisma crítica ante todo) el interés del tema de este trabajo de investigación: la insistencia del uso del término del horror, como motivo, esencia o tono de *2666*.

Envueltos en la crítica póstuma a Bolaño, aunado al estudio inicial sobre los orígenes del horror y la propuesta del *horror contemporáneo*, este capítulo es la apertura de antecedentes y conceptos, pero también de propuestas que sirven para las formulaciones que se presentarán a lo largo de este libro. Para concretar lo anterior, se propone una conceptualización que diferencia al horror del terror, así como el *horror contemporáneo*, que serán precedentes del *horror bolañeano* que se trata y desglosa en el capítulo dos. Y estas fórmulas poéticas, con sus antecedentes y observaciones, son necesarias para el análisis del capítulo final.

LA GENEALOGÍA DEL HORROR, SUS RELACIONES PARENTALES

El primer paso es profundizar en las implicaciones del término horror que, como veremos más adelante, es uno de los conceptos más usados en la crítica de la obra póstuma de Roberto Bolaño. En relación a la obra bolañeana, el horror es usado de manera homogénea para señalar los aspectos violentos o sangrientos, es decir: el mal dentro de las tramas bolañeanas, primero en *2666*, y, por extensión, en la obra anterior del chileno. El origen del horror como temática de la literatura fantástica, lo intangible, en unión con su gemelo no idéntico, el terror, que se funda-

menta originariamente en el miedo a lo tangible, hace surgir la duda de cuál es la relación entre la violencia de las tramas tangibles o “reales” de las diégesis bolañeanas y el origen fantástico del horror, concepto utilizado de manera común en la crítica al autor chileno.

En niveles coloquiales el horror es usado casi de manera intercambiable con el terror, por lo que es importante buscar una especificación diferencial y relacional entre ambos términos, pues es preponderante para esta investigación comprometerse con el término horror y tratar de librarlo de ambigüedades lexicográficas o semánticas. Por supuesto que este compromiso y los resultados de esta propuesta funcionan dentro de este marco conceptual, ya que las acepciones y usos coloquiales son de una fuerza superior e imparable, pero las definiciones a las que se llegan en esta exploración académica dan como resultado nuevas formas de entender o mirar el horror y, por extensión, el terror, en las poéticas contemporáneas. Pero vayamos por pasos.

Orígenes del horror

A la literatura de los temas, o escenas, que podríamos comprender como de horror o terror le sobran ejemplos desde mucho antes del siglo XVIII. No obstante, como tema central, o motivo único, el horror toma su posición a partir del siglo XVIII, cuando las ideas reformistas románticas comenzaban a bullir en las mentes de los creadores y pensadores. El hecho de retraer a su presente situaciones sobrenaturales o míticas era una forma inicial de celebrar el lado fantasioso y libre del hombre.

El origen del horror literario es bastante complejo; no obstante, en la mayoría de los casos se considera como precursora de este género a la obra *El castillo de Otranto* [1764] (2015) de Horace Walpole. Con más exactitud, la obra mencionada es iniciadora del horror con una careta estética (Depetris 2000), lo que entiendo como esencia de un espectáculo artístico, y poseedor de un concepto estético preponderante dentro de la teoría estética: la belleza. La novela de Walpole, también inaugural del

género gótico nocturno literario (Depetris 2000), sin duda cumple con la apertura hacia el horror y el terror dentro del género de literatura fantástica que detallaré más adelante.

Lovecraft en su obra *El horror sobrenatural en la literatura* [1927] (2016), para señalar una génesis del género como espectáculo, sostiene que el miedo es parte inamovible del mismo. Pero para él existe una diferencia entre el simple terror y lo que él denomina como “horror cósmico” (9), que le resulta de mayor profundidad, que golpea con más fuerza la coherencia de la realidad y cimbra la idea de los estados naturales abriendo el paso a lo sobrenatural. Si bien, inaugurada por Walpole, la novela gótica tomó fuerza y comenzó a cobrar adeptos, así como a diversificar sus temáticas y motivos poéticos; casi dos siglos después, Lovecraft, creador de literatura del horror y ferviente lector de la misma, realiza, con el mencionado texto, un repaso por la evolución y diversificación de este tipo de literatura. Su visión crítica está abocada a la preponderancia que da a cada una de las diégesis y argumentos de las obras que refiere, no las analiza en su profundidad sociológica, política, económica o filosófica. El ascenso del tema del miedo, el escabroso temor cósmico, queda retratado con claridad, no obstante lo anterior.

En la citada obra de Lovecraft inferimos que las cuestiones de índole natural, dentro de las primeras obras de horror, son de una apariencia menos compleja que lo relacionado con la oscuridad de castillos poblados por fantasmas, brujas o vampiros. De allí que las concepciones estéticas del horror se dediquen a la transfiguración de eventos naturales dándoles epítetos que los potencializan o extrapolan: la oscura noche, las tormentas tenebrosas y las nieblas amenazantes se convierten a golpe de descripciones hiperbolizadas y enmarcadas en una narrativa fantástica de constructos que rompen la realidad, en los escenarios idóneos del espectáculo. El horror surge como un modo de evasión de la realidad creando otra aterradora, entretenida por su falsedad.

El horror es una respuesta a la libertad generada por las posturas derivadas de la Ilustración, después románticas y modernistas; es mirar al pasado, retomar lo mítico y la reinterpretación

ción del arte como medio de provocación de los sentidos. Y es la libertad de los sentidos lo que libera la búsqueda de una estética que contrapone el temor y el goce; enmarcada en propuestas transgresoras, a la manera del satírico Jonathan Swift con *Una humilde propuesta* [1729] (2015), un siglo después, Thomas de Quincey con *El asesinato considerado como una de las bellas artes* [1827] (2015). El primero propone el canibalismo de huérfanos para evitar la lamentable existencia de éstos en la sociedad, y el segundo, la realización criminal del homicidio como una posibilidad artística en tanto se haga con un método y decoro. La libertad creadora transgrede la realidad, trastoca la moral y la ética y propone un juego ficticio, en donde la complacencia del lector entretenido, con risas, carcajadas, temblores o gritos, no son el fin primero de las nuevas estéticas, sino la búsqueda de romper los constructos reales y demostrar la liberación del ser moderno a partir de esas mismas reacciones.

El concepto de lo moralmente aceptable se pone en juego, y es en los temas irreales o sobrenaturales en donde la propuesta estética de liberación cobra mayor fuerza. Como he apuntado, no es sino hasta inicios del siglo xx cuando Lovecraft teoriza al respecto y da su cosmovisión del horror y terror como género literario de los siglos pasados. Lovecraft, amante, partícipe activo dentro de la veta narrativa del horror y terror, realiza una puntual retrospectión por las obras de horror, desde la iniciación de Walpole hasta la concretización del género que viene de la mano de Edgar Allan Poe a inicios del siglo xix. Es con Poe que el horror toma un rasgo distintivo y superior dentro de su edificación estética, con la introducción de la psicología, o la amenaza psicológica.

Lovecraft, aparte de su entusiasta desglose de las obras de horror de los siglos xviii y xix, propone a lo largo de su estudio que el horror en la literatura es admirable como tema estético de una manera natural. Aunque no lo es para cualquier lector, pues el horror es apreciable sólo para los lectores que poseen cierta sensibilidad despabilada, y es esa sensibilidad en la que Lovecraft confía para la realización plena del horror. Con Poe,

remarca Lovecraft, el horror deja su estado natural, o inicial, en el cual se buscaba la conjura de lo sobrenatural, de lo oscuro, y se centra directamente en la psicología del lector, en su percepción subjetiva; es la condición de ser pensante lo que le da sentido al temor, y este temor como espectáculo provocador roza lo sublime en tanto la inteligencia liberada es capaz de sentir y considerar diferentes situaciones y sentimientos más allá de lo que se ve o palpa, también en lo que se intuye e imagina.

Lo sublime, ese concepto volátil y complejo orquestado por la mente del genial Immanuel Kant en sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1764] (1978); en mi perspectiva, responde a la capacidad de la trascendencia de las ideas, y en cierto modo, también de los elementos estéticos. Algo que es perseguido por todo artista. La relación del horror con lo sublime es la transfiguración del temor en algo superior a la física del hombre, o a la posible física del hombre. Es en cierto modo el escape, la libertad del ser ante la contemplación o presencia del arte, un instante que sin embargo se evanece.

Este concepto kantiano tiene una fuerte conexión con la idea del espectáculo, puesto que la belleza es uno de sus motivos angulares. El concepto de belleza ha sido intensamente debatido desde los textos platónicos hasta la contemporaneidad, pero es con Kant en donde cobra una preeminencia dentro de la idea de la contemplación sensible. La explicación del porqué de lo bello y del sentimiento que provoca, queda sintetizado dentro de una singularidad apabullante de la experiencia de lo sublime; lo que me resulta muy revelador si consideramos el concepto de horror como espectáculo, como veremos más adelante.

El horror en la literatura fantástica

El horror, desde su origen, ha apuntado a la sensibilidad del lector o espectador. Asustar, sorprender, eclipsar, paralizar: aterrozar y horrorizar, son las acciones o emociones y sentimientos que busca provocar. En su inicio el horror se perfiló como una manera de escape o de un espejo ajeno a la realidad, enmarcada

dentro de la literatura fantástica, en donde resulta interesante sumergirnos para obtener un panorama amplificado aunque más específico del término literario del horror.

Si como ya he dicho, denotativamente el término horror significa miedo, incluso asco, interesante resulta lo anterior al conjuntar el término y aplicarlo como apelativo de algún género artístico: literatura de horror, cine de horror. Por lo general la conexión directa que se saca de estas nominaciones remite hacia el género fantástico: por literatura de horror, desde el siglo pasado, se entiende temáticas relacionadas con fantasmas o demás seres sobrenaturales, que literalmente, le paran los pelos de punta a los espectadores o lectores. En el libro *Teorías de lo fantástico*, compilación hecha por David Roas, Todorov da sus acercamientos a la definición de lo fantástico, habla de dos conceptos importantes en los cuales se sustenta la literatura fantástica: lo maravilloso y lo extraño. Sobre lo extraño, eso ajeno a la realidad, nos explica Todorov: “cumple sólo una de las condiciones de lo fantástico: la descripción de ciertas reacciones, en particular la del miedo” (Roas 2001, 45). El miedo, ya sea terror u horror, se catalogarían entre esa veta de lo extraño en la literatura fantástica.

Roger Bozzeto, en el mismo libro citado, en su texto “¿Un discurso de lo fantástico?”, expone que existe una ambivalencia entre el placer y el horror para explicar uno de los funcionamientos más complejos de la literatura fantástica: en una relación de alteridad, lo Otro está en el discurso fantástico: “presente e innombrable, pensable pero no figurable, fascinante, seductor, inmundo y responde a un deseo tan profundo que el sujeto ignora en ocasiones que lo lleva en sí mismo y se sorprende cuando se manifiesta” (2011, 239). Sin embargo, ante esta presencia ficticia, el mecanismo de recepción del lector no claudica ante su condición de hiperrealidad, pues “la razón zozobra pero no claudica”, es únicamente la aceptación imaginaria momentánea de aquello que sacude el raciocinio o la estática real. Bozzeto concluye su estudio con una cita de Levinas: “el roce del hay, es el horror” (2011, 240).

El horror literario se origina dentro de la literatura fantástica que a su vez surge como una consecuencia, para David Roas en concordancia con lo que apunté líneas arriba, del cambio radical que se da en la Ilustración con relación a lo sobrenatural: “dominado por la razón, el hombre deja de creer en la existencia objetiva de tales fenómenos” (2011, 21). Es en el siglo XIX cuando la literatura fantástica enriquece su haber bibliográfico, y la literatura de terror ve su gran explosión en el siglo XX.

Teniendo ambas perspectivas, la del origen del horror y su situación enmarcada en la literatura fantástica, el horror es definible como una exposición artística que busca provocar sentimientos de miedo o repulsión en el espectador, aunque dicha reacción sea ambigua dada la apreciación estética de la misma. El tema por general es fantasioso o falso, de eminente extrañeza dentro de un contexto real. Y esto, y todo lo anterior expuesto, es lo que podemos definir como horror original y fantástico.

El *horror contemporáneo* de las literaturas más cercanas temporalmente a 2000, por otro lado, aun con rasgos modernistas, parece alejarse de este horror original o fantástico. En el *horror contemporáneo* existe una relación de alteridad, aún existe otro u otros, pero éstos no son ya seres extraños por sobrenaturales, sino que se trata de una escenificación más tangible dentro del imaginario del lector. Sobre esto profundizaremos en las páginas venideras, pero importante es bosquejar una idea preliminar en relación con el horror primigenio. Pero aun con estas definiciones aún falta por clarificar una perspectiva sobre el término del horror, en su vertiente lexicográfica y semántica.

Hacia una definición del término horror

Por lo general es fácil mezclar y confundir los términos horror y terror, hermanos gemelos, mellizos temibles; incluso tomarlos como sinónimos parece fácil y adecuado. Noël Carroll, en su libro *Filosofía del terror o paradojas del corazón* (1990),¹ al hablar

¹ Esta obra es precisamente ejemplo de lo dúctil que resultan los términos horror y terror, pues el título en inglés del libro de Carroll es: *Philosophy of*

de Stephen King nos dice, en concordancia con el novelista estadounidense, que la diferencia entre el terror y el horror es que en el horror la sensación de miedo es resultado de la presencia de un monstruo o alguna presencia etérea y extraña en la representación artística.² Por otro lado, el terror puede prescindir del monstruo en tanto que la sensación de miedo es originado por algo más cercano a lo humano, físicamente.

Con lo anterior podemos inferir una de las diferenciaciones más básicas y sostenidas entre terror y horror. El horror, pues, produce miedo a causa de un agente extraño e inverosímil, mientras que el terror fundamenta aversión en motivos más humanos y carnales, por llamarlos de alguna manera. No obstante, es común encontrar clasificaciones en donde el terror y horror son usados aun en contra de esta diferenciación. No es raro encontrar antologías de obras de terror en donde lo que campea son monstruos inasibles y miedos etéreos, mientras que al hablar de horror por lo general se refiere a cuestiones tangibles, por lo que esa conceptualización resulta contradictoria.

Con base a lo anterior, y como he repetido de manera insistente en el uso casi ambiguo o fusionado con que ambos términos se utilizan, me parece imprescindible centrarnos en una definición etimológica que nos provea una visión que guíe el avance de este estudio. Uno de los acercamientos más precisos y definitivos en torno al horror y el terror se encuentra en la definición del horror utilizada por Adriana Cavarero en su libro *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*:

Etimológicamente deriva del verbo latino *horreo* que, como el griego *phrisso*, alude a poner los pelos de punta (la piel de gallina) y, sobre todo, los cabellos, según un significado que todavía se conserva

Horror, or Paradoxes of the Heart, New York, Routledge, 1990. Aquí agrego de la misma manera el título original en inglés del cuento de Joe Hill “Best New Horror” (2005), que en español se traduce en ocasiones como “El mejor cuento de terror” y otras como “Lo mejor del nuevo horror”.

² Lo que trae a la imaginación una de las figuras originarias del arte gótico, las gárgolas, y el miedo nocturno por excelencia, los fantasmas de las mansiones oscuras.

en el adjetivo español “horripilante”. Esta conocida manifestación *física del horror* va a menudo unida a aquélla, como es sabido, del congelarse, probablemente por la obvia conexión con la piel de gallina como reacción fisiológica al frío, respaldada también por el nexo etimológico, no del todo acreditado, entre el griego *phrisso* y el latín *frigus* (frío). De cualquier manera, el ámbito de significación de *horreo* y *phrisso* denota principalmente un estado de parálisis que encuentra refuerzo en el petrificarse de quien se congela. El movimiento de huida [presente en el terror]³ parece por el contrario excluido, aunque, de modo figurado, *phrisso* se aplique al movimiento local de superficies que se encrespan, como en el caso del mar bajo efecto de la brisa (2009, 23).

Una de las acotaciones más interesantes que realiza Caverero entre los términos terror y horror es que el primero refiere a un miedo que provoca la huida del sujeto o los sujetos, mientras que el horror es un miedo estático, contemplativo. Por lo tanto, el espectador rehúye de lo que percibe en el terror, lo que observa lo repugna o al menos es su actitud instintiva.

Por el momento, esta diferenciación conceptual nos sirve para poner en relieve las implicaciones disímiles de los usos, al menos rigurosos, de los términos terror y horror. Más adelante retomaremos el estudio de Cavarero, cuyo interés está enfocado en las representaciones de la violencia contemporánea, lo que deriva en análisis de eventos más cercanos cronológicamente al siglo XXI.

EL HORROR EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Resumiendo lo anterior, el horror ha recorrido un largo camino desde el siglo XVIII, pasando por el siglo XIX. La evolución filosófica, económica y política ha resultado en cambios de paradigmas que afectan en gran medida las representaciones del arte. El horror fantástico surge como un cuestionamiento de temas del pasado, el reposicionamiento central del ser como eje funcional de la realidad. Ese paradigma de cambio, embebido de

³ Las anotaciones entre corchetes son del autor.

las grandes búsquedas de la libertad moderna, dio al horror el cariz de escape de la realidad; paralelamente, el naturalismo y el realismo, retrataban a la realidad desde una perspectiva de búsqueda crítica. Con el horror la escenificación no busca retratar, cuestionar o juzgar la realidad, sino alterarla en su cimiento racional y cuestionar la existencia y su coherencia. La libertad del horror original y fantástico estriba en la sorpresa de las imposibilidades posibles, el miedo a lo inexistente.

Una de las evoluciones más temprana e inmediata en esta propuesta fue la implementada por Poe a inicios del siglo XIX, en donde esa realidad alterna no era independiente del sujeto, personaje y lector, sino que a pesar de ser una realidad alterna, la psique del sujeto no podía desprenderse de su propia realidad, no podía ser en sí un ser alterno a la realidad. Antes de Poe estaba la salvedad del espectáculo, la lejanía de lo irreal, era un salvavidas mental precioso y blindado. El miedo provocado por una representación ficticia del horror era pasajero e insustancial con la salida del sol.

Con el tiempo la adición, o cambio estético de Poe, con la adjudicación de la psicología, trajo el cambio de las temáticas por situaciones más tangibles: asesinos vivos por fantasmas, destripadores por vampiros volvieron el tema del terror a una situación de cercanía al espectador. Entonces tu vecino no era un improbable ser del inframundo, un demonio del averno en busca de sangre por las noches, sino que era un probable asesino y sádico aun a la luz del día. El miedo se ramificó a una nueva sensación, la de la amenaza real. El terror psicológico de Poe, en que la maldad está en el hombre mismo, fue uno de los pasos inmediatos en la evolución moderna del horror al terror, que menciono ahora con base en las definiciones de Cavarero.

La guerra como noticia

Lovecraft, en pleno siglo XX, retrataba o alimentaba el horror cósmico, el miedo a lo ajeno, a lo *imposible posible*. No obstante, el género del miedo literario había abierto sus ramas. Era la histo-

ria la que se encargaría de cimbrar de nueva cuenta los estamentos de la estética literaria y artística a inicios del siglo xx.

La Primera Guerra Mundial inicia la perspectiva de lo *imposible posible*, lo que parecía improbable pero sucedió, como una realidad tangible para Europa. La cantidad de muertos, de ciudades destruidas llegó de golpe y cimbró totalmente la concepción de la civilidad y la impotencia del humano ordinario ante su propia especie. No son eludibles las propuestas estéticas sobre guerras y desastres humanos que hay sobre el pasado lejano al siglo xx, desde la época clásica tenemos registros de representaciones en donde la violencia humana deviene en situaciones que podríamos catalogar dentro de los estamentos de las estéticas llamadas en este estudio *contemporáneas*: violencia y horror. No obstante, las posturas filosóficas son muy diferentes. Ya no hay una persecución o búsqueda de catarsis, ni siquiera de registro moral, o memorias históricas; las violencias y sus representaciones en el siglo xx buscan como principal fin informar y entretener en la inmediatez posible, en vivo.

El siglo xx trajo consigo la masificación de los medios de comunicación. Las guerras dejaron de ser eventos históricos en donde las penas y lamentaciones eran por cosas lejanas en el tiempo, y comenzaron a ser llanto y muerte presente por la sensación de cercanía de lo ocurrido. Las ciudades destruidas dejaron de ser estudios arqueológicos para ser la noticia de la semana, del día, de la hora. Los medios masivos de comunicación unieron a la humanidad en un mismo código de comunicación veloz, cada vez más veloz. La Primera Guerra Mundial fue la inaugural en donde la amenaza se convirtió en algo palpable, pero es a partir de la Segunda Guerra Mundial que las noticias comenzaron su ascenso en el enlace inmediato entre los individuos que no se ha detenido, y sí, en cambio, ha reducido el tiempo en que el emisor contacta su destino.

Jean Baudrillard, en *Cultura y simulacro*, analiza los efectos en los individuos de esta masificación de las comunicaciones, desde las cuales es fácil manipular las realidades y así crear una hiperrealidad. “La TV nos contempla, nos aliena, la TV nos mani-

pula, la TV nos informa” (1998, 63). Se comprende la capacidad de la confusión entre la realidad comunicada, como una nueva forma de realidad mediada por los informantes a partir de sus concepciones. Para Baudrillard la realidad sufre un cataclismo total, como dice también en su *La ilusión vital*: “Pero el Crimen Perfecto ya no implica a Dios, sino a la Realidad, y no es un asesinato simbólico sino un exterminio” (2002, 53).

Para Baudrillard la cultura de las masas cosifica la realidad hasta convertirla en algo palpable pero destructible a un nivel abstracto con base a las reacciones de las comunicaciones y sus códigos. La complejidad de esta postura, alejada de la negación de la realidad metafísica sin el sujeto propuesta por Kant y, la restitución a esa misma metafísica por parte de Hegel, configurable como una realidad al menos en su sola concepción, da cuenta del poder que los medios de comunicación han ido adquiriendo y empoderando a lo largo del siglo xx.

No obstante, el horror en la literatura a inicios del siglo xx seguía su curso originario, como un medio de evasión de la realidad. Las propuestas estéticas de las amenazas extraterrestres y de seres míticos, del horror cósmico, encontraron en este momento su explosión.

Las proposiciones vanguardistas y el horror

Aunado a lo anterior las vanguardias inician sus exposiciones en el mundo filosófico y artístico. Si bien, en su inicio, el gótico nocturno y el horror originario y fantástico, surgen como una búsqueda de cambio, de reutilización del pasado, en las vanguardias se buscaba un cambio total de paradigma. La fortificación de un arte desprovisto de los escombros del pasado, sin considerar siquiera que esos escombros eran fortificaciones inquebrantables. La vanagloria de las vanguardias, el parricidio insistente, fragmenta de manera total la cosmovisión de la realidad, y sumerge la búsqueda del ser iniciada en la Ilustración, y nunca resuelta, en un desvarío berrinchudo en donde la búsqueda se desea la respuesta misma: el ser es la misma búsqueda, y la innovación original, o la muerte.

Las propuestas estéticas de las vanguardias llegan de manera sorpresiva pero necesaria ante los eventos políticos que se avencaban. El marxismo proponía la equidad entre ricos y pobres y apelaba por una necesidad de justicia equitativa. La frustración obrera no era el único signo de la época, la frustración también estaba en esa bulliciosa multitud de propuestas estéticas, que se contradecían o que resultaban ofensivas para unos y otros.

Un ejemplo que parece resumir la gran disimilitud tanto estética como política es la escena protagonizada por Filippo Tommaso Marinetti, padre del futurismo y Vladimir Mayakovski. En una de sus lecturas del manifiesto, de visita en San Petersburgo, Marinetti dictaba los preceptos de su propuesta vanguardista: el movimiento, la velocidad, la maquinaria y el poder tecnológico. Vladimir Mayakovski, joven poeta, marxista, ante las palabras del poeta italiano, insuflaba su desconcertación. El poeta italiano había llegado en un automóvil lustroso y leído su Manifiesto Futurista en francés. Al final Mayakovski no se limitó a gritarle que era un presuntuoso e imbécil sino que logró acercarse al italiano amagando golpearlo. La rabia del joven poeta ruso no era más que un signo de que el poder es inamovible, sólo cambia de rostro: del burgués se pasaba a la veneración de la máquina. La frustración de la revolución sin un cambio real resultó en el preludio no únicamente de las condiciones políticas, sino también de las estéticas literarias, pues tomando la concepción de que no había cambio entre la lucha de clases, la buscada originalidad estética era imposible de alcanzar, y la sujeción del artista a algo anterior, ineludible. Lo único que se lograba era una infinidad de discursos cada vez más confusos y bélicos entre ellos, además de elitistas.

El horror no se salva de esta situación. La ruptura de una hegemonía estética rompe con los paradigmas enclavados en sus orígenes. En las propuestas estéticas del horror, los monstruos se diversifican o magnifican: de fantasmas y vampiros surgen monstruos extraterrestres, el Cthulhu de Lovecraft se convierte en la representación más exquisita de estas propuestas, y muchos otros autores contribuirían a este tipo de figuración con su litera-

tura. Los monstruos del horror fantástico adquieren una nueva magnificencia voluptuosa, grotesca. El horror primigenio y fantástico evoluciona a representaciones diversificadas, y las referencias anteriores, fantasmas, vampiros, extrañas formas inalienables pasan de ser *imposibles posibles* a ser familiares, por lo tanto, tangibles en su normalidad, y comienza a considerárseles terror. Es decir, los fantasmas pierden su estatus de improbabilidad, la fantasía roza la realidad, los vampiros y las momias se convierten en ilusiones con las que se asustan a los pequeños, el miedo se compromete con la educación burguesa y moral. La noche, extraña y amenazante de los siglos pasados, se ve iluminada por la artificialidad eléctrica del siglo xx.

El cine funciona como un paralelo a lo literario que retrotrae propuestas estéticas del siglo pasado. La adaptación al cine de obras como *Frankenstein*, *Drácula*, etcétera, le dan una nueva perspectiva al horror, y es en la representación auditiva y visual en donde se resume su evolución poética literaria, pues en pocas décadas las representaciones del horror se ven reflejadas aunque con matizaciones estéticas directamente cinematográficas; del expresionismo alemán de los años 20 al ciclo del horror zombie de inicios del siglo XXI, las representaciones del horror en el cine tienen tantos matices como temas que rápidamente cambian de posturas y mecanismos de exposición, que a la literatura le tomó más tiempo.

En cuanto a la poética literaria del horror, después de la llamada Primera Guerra Mundial, el espacio extraterrestre se convierte en el enemigo imposible, realmente impalpable, pero cercano por la gracia de la imaginación. Los miedos evolucionan y los terrores y horrores se entremezclan. La subjetividad delimita el miedo propio, pero diversifica las propuestas estéticas en un mundo pasivo en donde las amenazas se toman por oscuras, de las cuales los salva la luz, los rezos o símbolos religiosos. El hombre se consideraba a salvo de la amenaza del horror.

A pesar del cambio, estos géneros conservan un marco teórico estético moderno. La preponderancia del placer mezclado con la repulsión. Lo sublime, lo bello, lo seductor del arte, se encuentra

en cada obra que logra incidir en el magín del lector y afectar su apreciación estética. La barrera de la realidad, y la firma fictiva propuesta por Schmidt (Mayoral 1999) en el proceso de fictivización,⁴ potencializaba el placer en el terror de los extraterrestres asolando la tierra o el horror de los seres nocturnos. El juego ficticio se toma como tal y se le valoriza de tal forma. El miedo, la repulsión, el asco y el pavor se mezclan con el placer, la contemplación del entretenimiento, lo sublime, conforman lo bello en las representaciones del horror, es decir, que los estamentos cambian, pero la relación original de la literatura y los lectores es plexiforme en tanto subjetivo.

POÉTICA DEL HORROR CONTEMPORÁNEO:
VIOLENCIA Y ESPECTÁCULO

Como he remarcado, con la Primera Guerra Mundial cobró fuerza la noción de la realidad endeble. Pero es hasta la Segunda Guerra Mundial que la concepción del horror y terror toman nuevos matices poéticos.

Con la posibilidad de la representación pictórica, el ser humano fue capaz de retratar eventos de su vitalidad, con la tradición de los relatos orales la exposición de la historia personalizada toma vuelo y pervivencia en la memoria de los descendientes. Con la aparición de la imprenta la historia toma un valor universal y permanente. Pero es con la explosión de los medios masivos de comunicación cuando el ser humano comienza a unir sus realidades en tiempos más breves, y las experiencias de representación se multiplican y hacen más comunes. Las fotografías, las voces, las imágenes móviles, toman posesión en la cotidianidad de la civilización, y su realidad, eminentemente individualista, se ve mediada por el ambiente de los medios de comunicación, un paralelo imprescindible y palpable, que la envuelve como el azul del cielo diurno.

⁴ Fictivización o fictividad: aceptación de las reglas y leyes de una obra de ficción, por ende, su asimilación como real, sabiendo, no obstante, que son hechos ficcionalizados. Por lo que firma fictiva refiere a un acuerdo o contrato de fingimiento y credibilidad entre el lector y la obra.

Retomando lo expuesto en páginas anteriores sobre las propuestas de Baudrillard, vale la pena agregar que, en su *Cultura del simulacro*, inscribe de alguna manera al terrorismo como parte de su concepción de simulación, pues “el acto terrorista se acerca a la catástrofe natural” (1998, 162), de manera que le resta a estos eventos su peso pleno haciendo énfasis en su azar, que lo vuelven ineludible aunque quizá predecible como un huracán pero sorpresivo como un terremoto. La guerra como tal no es posible tratarla como terrorismo; sin embargo, los estamentos de la violencia se hermanan en tanto a sus efectos. Más adelante, al retomar las propuestas de Cavarero con mi visión acerca del terrorismo y el *horror contemporáneo*, estas aproximaciones concretarán la dialéctica sobre este tópico.

Si bien Baudrillard toma a consideración el carácter azaroso de los actos terroristas, la simulación se lleva al nivel de la representación de una realidad manipulada para las masas. La Segunda Guerra Mundial fue la apertura plena de estas representaciones de comunicación masiva. Y la evolución apabullante de estas formas monstruosas de reflejar la realidad ha sido imperante en las épocas subsiguientes.

La situación anterior confluye en lo que Gilles Lipovetsky comprende como una era del vacío de la posmodernidad, en donde el individuo queda inmerso en la marisma comunicativa (2013). Lipovetsky también declara, en *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*: “Es un individualismo paradójico el que acompaña al universo de los medios. La cultura posmoderna ensalza la calidad de vida, pero al mismo tiempo los individuos permanecen “pegados” a la pantalla del televisor” (2003, 111).

Las representaciones de la realidad, pues, son de un conflicto paradójico individual y colectivo, incrementado con el auge de las conexiones de internet. Es claro que para llegar a este estamento, el inicio de la vorágine comunicativa visual, el evento bélico central del siglo xx fue de un papel inexcusable. Y estos tipos de representaciones, o configuraciones, o idealizaciones, afectan directamente a la literatura del horror, a sus poéticas y a sus apreciaciones.

*La Segunda Guerra Mundial, cambiándole
el rostro al horror*

El mundo sufrió un cambio sustancial después de la Segunda Guerra Mundial. No sólo por la violencia tangible e innegable que toda guerra conlleva, sino por las representaciones que se han derivado de este hecho histórico. El llamado Holocausto judío ha sido uno de los matices más señalizados al momento de hablar de lo peor de esta guerra. El término horror comenzó a formularse a partir de las muestras que se tienen sobre las prácticas de exterminio en contra de pueblos europeos de diverso origen, en especial de los judíos.

Hannah Arendt es quien realiza un extenso estudio filosófico sobre las implicaciones de este hecho. En *Eichmann en Jerusalén* (2003), Arendt bosqueja la “banalidad del mal” como la acción sin concesiones sentimentales o racionales del hombre, en específico de los soldados alemanes que actuaban con base en las órdenes que se les daban, así fuera ejecutar a mansalva a varios prisioneros, como si de ponerse en firmes se tratara.

Arendt también, como rescata Cavarero en la obra citada, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, perfila uno de los matices en torno a un nuevo reducto del horror: el anonimato del ser. Incluso la denostación de su estado de ser humano, despojándolo de sentimientos, raciocinio e identidad ante los ojos del agresor.

La Segunda Guerra Mundial ha motivado diversas representaciones estéticas, desde libros hasta películas. También ha influido en las formas de mirar al otro. La amenaza que se tuvo después de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, trajo consigo una explosión de representaciones que cuestionaban la paz mundial. Esto es fácilmente apreciable en el cine, en donde el horror había dejado de perseguir fantasmas y momias, y se dedicaba a observar hombres asesinos: es allí donde la mezcla de terror y horror cobra mayor presencia.

Las representaciones que se desprenden de estos matices, del exterminio y de la muerte individual, envueltas en una gratui-

dad, maquinal o irracional, han pululado y diversificado el uso y percepción del horror. Los fantasmas, los monstruos amorfos y los vampiros, ya son sólo entretenimientos, hasta cierto punto, pueriles en comparación con las muestras del horror del descaramiento del o de los cuerpos humanos, llegando a las formas de entretenimiento postapocalíptico, como los zombies.

El *horror contemporáneo* se provee de la violencia actual con una reproducción masiva tanto en la realidad como en sus representaciones artísticas y de entretenimiento. El horror está contenido en el miedo venal pero también en la fascinación expectante de la socavación de la materialidad alterable del ser. Éxitos de obras literarias contemporáneas como *Voces de Chernóbil* (2015) de Svetlana Aleksievich, son muestrarios completos de la fascinación por los hechos que implican los desastres de destrucción del hombre por sí mismo. La fascinación por eventos como la del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos, son ejemplos también. Y las concepciones de literatura que se sirven de estos hechos ficcionalizándolos, como es el caso de las narconovelas mexicanas, son también preponderantes al momento de dar cuenta de la existencia de esta nueva forma de mirar el horror.

Horror, terror y violencia

Importante es señalar también el uso inicial del término del terror y terrorismo al final del siglo XVIII, en Francia, como documenta Cavarero (2009, 129). Acuñado a partir de la amenaza de la desinstitucionalización de la nueva patria francesa, el terror era visto como una amenaza a lo nuevo. El terror, no obstante, señala la autora italiana, pasa a ser necesario para la conformación de la nación, de su orden e independencia.

Actualmente el término terrorismo es usado ante cualquier ataque o amenaza que busca desestabilizar o atacar a alguna democracia occidental. Es una amenaza constante, en donde lo que impera es un miedo a la realidad peligrosa y disimil del otro. Y esto ha degenerado conflictos políticos y religiosos.

En un caso más cercano para mí, la guerra contra el narcotráfico en México ha puesto de relieve la injerencia de la violencia incluso entre hermanos. En México no podemos hablar de terrorismo sino de una violencia doméstica. Cavarero hace hincapié en la justificación de la violencia institucionalizada, pues el soldado tiene dentro de sus facultades, como defensor de cierto sistema gubernamental, el poder y permiso de matar; no así el rebelde. En ambos casos, el terrorismo islámico y la guerra contra el narcotráfico mexicano, la violencia ha dejado miles de muertos que han pasado a ser noticia y espectáculo del horror. No es el fin de este estudio abundar en la marisma sociológica de la actualidad bélica, sino en las representaciones, pero importante es tener presente estos hechos para comprender cómo el *horror contemporáneo* se alimenta de este tipo de hechos.

Con el horror, el miedo y la repugnancia quedan varadas en la misma contemplación; en el horror existe algo que atrae o “paraliza” al observador. Por supuesto que generalizar un tipo de observador resultaría ingenuo. A pesar de ello, para los propósitos de este análisis, concuerdo con las definiciones de Cavarero, ante todo por las matizaciones que logran resaltar la diferencia entre ambos términos. Sin embargo, aún quedan cabos sueltos, ya que si, como apunta Carroll, el terror es provocado por algo físico, terrenal, y el horror por algo irreal y fantasioso, la huida puede aplicar en ambos casos dependiendo de la representación; aunque dicho punto ciego podría resolverse añadiendo que ante la presencia de algo irreal o fantasioso no hay huida posible, aunque, ciñéndonos a las definiciones de Cavarero, la idea de huida y la de contemplación paralizada es la que las diferencia. Esta duda razonable es la que da pie a la definición del *horror contemporáneo* y posteriormente del *horror bolañeano*.

Cavarero cierra sus definiciones tomando en consideración los eventos violentos de finales del siglo xx y, sobre todo, inicios del siglo xxi, sobre lo que pondré énfasis en páginas adelante. Cavarero, también retoma la esencia del instinto de huir para bosquejar una “física del terror”, que explica cómo el miedo provocado por una amenaza de muerte, y la huida individual, o

estampida grupal, a veces masiva, se debe al rechazo de una posible muerte violenta. Muchas veces dichas estampidas resultan paradójicas dado el desorden en que impera el terror, victimizando a los asustados, añadiéndole la irracionalidad instintiva para preservar la vida así sea poniéndose en un peligro tan obvio como una estampida humana.

Por otro lado, el horror responde a una representación que prescinde del miedo a la muerte pero que conlleva algo superior o posterior a ella, y que es lo que explica la imposible huida, la vejación suprema del cuerpo, la deshumanización corporal: el holocausto de la Segunda Guerra Mundial; y Cavarero hace alusión a desmembramientos individuales, y ejemplifico: las decapitaciones y su exposición pública como amenaza en la guerra contra el narcotráfico mexicano. Pero, sobre todo, desmembramientos multitudinarios que hacen del cuerpo humano un amasijo irreconocible en su unidad corporal de hombre o mujer: todo lo que conllevó el exterminio en la Segunda Guerra Mundial, los ataques terroristas, los restos de mujeres en el desierto de Ciudad Juárez, tema focal en *2666* de Roberto Bolaño, además de las recientes fosas clandestinas en México, en todos estos casos es difícil encontrar un cuerpo completo y casi imposible darle una identidad.

Cavarero apunta a la invocación de las víctimas del horror de la violencia contemporánea: el horrorismo como el reconocimiento de esas víctimas mudas que no pueden huir de la vejación. La diferencia entre terror y horror en la violencia contemporánea para Cavarero, más allá de su definición etimológica, resulta en lo siguiente: el terror responde al miedo resultado de una amenaza de muerte, cuya consecuencia es el uso excesivo e inexacto del terrorismo, y el horror es el resultado posterior de ese miedo o a la huida inexistente o fallida por la sorpresa del evento violento, en donde la identidad queda borrada, resultando en un horrorismo que borra a las víctimas en su individualidad y las conforma en una masa sin nombres, en alusiones grupales tales como: “daños colaterales”, “número total de víctimas” o “número de muertos”.

Como ya he adelantado, estas conceptualizaciones sobre horror y horrorismo son importantes en el presente estudio abo-

cado a 2666 de Bolaño, puesto que uno de los ejes centrales de la trama son los feminicidios relatados en “La parte de los crímenes”. Las víctimas silenciadas son ejemplos plenos de los conceptos propuestos por Cavarero, y productos del *horror contemporáneo*. Y Bolaño trata de resarcir este silencio, al menos en algunos casos, dando nombre e historias detrás de esos nombres. En “El nombre, el número”, Leonor Archuf, toca el tema esencial del silencio y el sin nombre de las víctimas. Archuf cita a Cavarero, y una de sus referencias literarias es, precisamente, “La parte de los crímenes” de 2666 como ejemplo de la memoria y del nombre más allá de ser una cifra. Y este es un tópico en torno a la poética bolañeana a la que volveremos repetidamente: la literatura como un salvoconducto allende la muerte.

La definición de Cavarero es primigenia en torno a la lingüística, pero resulta de un aporte mucho más actual que la diferenciación entre lo tangible e intangible para separar el terror del horror propuesta por Carroll, y que es la más extendida. Cavarero realiza su tesis en torno al carácter del espectáculo. Su término horrorismo apunta hacia la identidad de las víctimas de un ataque terrorista, poniendo de relieve la singularidad y posibilidad ficticia de éstas. Ampliando su visión hacia una perspectiva literaria, el horrorismo apunta hacia la posible espectacularidad de un evento de terror u horror en el ámbito físico: hechos como los del 11 de septiembre de 2001, el 5 de marzo de 2004, los feminicidios de Ciudad Juárez, etcétera, se convierten en espectáculos de consumo. Por lo tanto, el *horror contemporáneo* representa, ya no situaciones irreales, sino de carácter inverosímil pero reales, proveyéndolas de un cariz estético que redunda en su contemplación.

Horror y la belleza del espectáculo

Belleza es terror.

El secreto. Donna Tartt

Para clarificar de manera precisa mi perspectiva y propuesta de diferenciación entre terror y horror, y el *horror contemporáneo*, me

permitiré analizar el pasaje que dio inicio a mi interés por el tema del horror, en este caso relacionado con la belleza. La siguiente cita pertenece a la novela *El secreto* (*The Secret History*), de la estadounidense Donna Tartt: “Beauty is terror. Whatever we call beautiful, we quiver before it. And what could be more terrifying and beautiful, to souls like the Greeks or our own, than to lose control completely? To throw off the chains of being for an instant, to shatter the accident of our mortal selves?” (2002, 34).⁵

En la novela de Donna Tartt, los personajes principales son jóvenes estudiantes de una clase de griego considerada especial y elitista por la dificultad de formar parte del grupo. Su profesor, considerado más como un profeta que un sacerdote, es quien, en medio de una de las clases entona la declaración temeraria citada líneas arriba. Los jóvenes, sorprendidos, pero envalentados en su aquiescencia liberal, embebidos de la premisa de que la belleza es terror, y que la locura es bella, realizan bacanales y demás hechos dionisiacos en busca de la belleza prometida, hasta que asesinan a una persona ajena a ellos. El grupo parece derrumbarse lentamente con peleas e incluso el homicidio de uno ellos dispuesto a confesar el hecho.

Podría decirse que en realidad la frase no debería ser “belleza es terror”, sino más correctamente “belleza es horror”. Y esta acotación parece atrevida (pues me atrevo a cambiarle el chiste a Donna Tartt, aunque quizá ella ya era consciente y este es realmente su mensaje). Me permito explicarla desde la lectura y definiciones proporcionadas por Adriana Cavarero. Como hemos visto, el terror, etimológicamente, refiere a un miedo con un sentimiento profundo y patente de temor o miedo venal que nos obliga a huir. Y en esa palabra está la clave, el terror nos hace huir, nos obliga a la acción de rechazo sin concesiones. En cambio, el horror es el producto de un miedo, de similares características, pero de lo que no huimos; voluntaria o involun-

⁵ “Belleza es terror. Nos estremecemos ante todo lo que consideramos bello. ¿Y que puede ser más aterrador y bello, para unas almas como las de los griegos o las nuestras, que perder el control por completo? ¿Romper las cadenas del ser por un instante, destrozar el accidente de nuestra mortalidad?” [La traducción es del autor].

tariamente nos convierte en espectadores patidifusos, estoicos observadores. Por lo que comprendo que existen, básicamente, dos tipos de reacciones al espectáculo de la amenaza del miedo, ya sean catástrofes o violencia, y de la reacción depende qué es terror y qué es horror. Y, por supuesto, tanto el terror como el horror, tienen varios niveles.

En la novela de Donna Tartt, dado el evento ocurrido en la trama y la reacción de los personajes, comprendo que el terror como algo bello sólo funciona de manera abstracta, lejana, y éste es el nivel de terror que me llama más la atención al relacionarlo con lo bello. Estos jóvenes estudiantes, con los griegos leídos y memorizados, conscientes de que la más grande experiencia del alma griega no es la bacanal, sino la catarsis, alcanzar lo sublime, una especie de nirvana, se lanzan en busca del terror que les dijeron les proveerá belleza. Pero al toparse con el terror, corren como buenos seres humanos coherentes con su realidad, y se dan de bruces con la mentira de que la belleza es terror. El terror sólo puede ser bello desde una perspectiva abstracta, entonces el terror se convierte en horror, y es fácilmente perceptible, incluso digerible. No es lo mismo ver las Torres Gemelas derrumbándose en la pantalla, y estar horrorizado ante las imágenes, que estar aterrado dentro de ellas, y caer con ellas, y ahogarse con el polvo y el humo, y aplastados por el acero, el concreto; mientras las miradas de millones de espectadores están atentos a nuestra caída libre e inevitable hacia una muerte espectacularmente horrorosa para los que la observan y terrorífica para los que la sufren “en carne propia”.

La definición del horror que propongo se fundamenta en ambas definiciones, la de Carroll y Cavarero, la del horror producido por algo inmaterial, y que provoca un miedo que paraliza. Parto de esta concepción debido a la observación de fenómenos espectaculares por horrorosos que logran provocar una expectación firme de los observadores. Por lo tanto, el *horror contemporáneo* se fundamenta en la atracción hacia algo impactante en términos visuales y estéticos, sin que medie la ética, la crueldad o la corrección política: al momento de observar, el impacto

no será diferente, lo diferente será el sentido e interpretación que el lector le dé. Es precisamente en la mirada humana en donde radica el sentido que quiero apreciar del horror. El horror se fundamenta en la sugestión y seducción provocada por una representación artística que deviene sentimientos diversos, entre placer y repulsión, al espectador. Y esta representación puede referir motivos tanto irreales como reales, siempre y cuando exista una distancia formal para el observador, lo que le provee cierto sentimiento de estar a salvo de la amenaza. De otro modo, hablaríamos de terror.

Partiendo de lo anterior, hablar de 2666 y de “La parte de los crímenes” cobra coherencia en tanto la fascinación por el espectáculo estético del desfile de las muertas de Santa Teresa narradas de forma metódica, en donde la innegable gratuidad de la muerte o asesinato y tortura de estas mujeres vicia la atmósfera narrativa como un rescoldo del *horror contemporáneo*. Sin embargo, hay matizaciones poéticas y estéticas en la postura de Bolaño y en su *horror bolañeano*, que la diferencian del *horror contemporáneo*, y es sobre esta propuesta en la que abundaré y profundizaré en los próximos capítulos de esta tesis.

ROBERTO PÓSTUMO, LAS POSTRIMERÍAS DEL NARRADOR DEL HORROR

Playboy: ¿Qué sentimientos le despierta la palabra póstumo?

Bolaño: Suena a nombre de gladiador romano. Un gladiador invicto.

O al menos eso quiere creer el pobre Póstumo para darse valor.

“Final: ‘Estrella distante’ (entrevista de Mónica Maristain)”. Roberto Bolaño

El autor a cuyo estudio se dedica esta investigación parece diluirse dentro de lo expuesto hasta ahora. Sin embargo, Bolaño está allí presente, en este capítulo lo he referido de soslayo. Creo

importante sentar las bases históricas, conceptuales que irán ramificándose, y cada apartado, cada capítulo irá enfocándose, de cerca cada vez más, en la adjetivación *bolañeana*.

He hecho un recorrido por los conceptos del horror, terror y *horror contemporáneo*. A continuación, iniciaré mi planteamiento sobre Roberto Bolaño, o más acorde con lo propuesto: Bolaño Póstumo, como personaje, rescatando su declaración de que la palabra póstumo le sonaba a “gladiador romano”, “invicto”, “o al menos eso quiere creer”. Bolaño Póstumo, invencible y mudo ya, fenómeno literario y mercantil, al cual el fenómeno editorial, la crítica y los efectos paratextuales, han dado una configuración que, como veremos, dirigen la lectura de su obra póstuma 2666.

Bolaño y 2666, recepción y crítica

Roberto Bolaño muere el 15 de Julio de 2003, víctima del cáncer. En la publicación “Crónica: Roberto Bolaño. 10 años sin Roberto Bolaño”⁶ de la revista digital chilena *60 Watts*, de julio de 2013, conmemorando los diez años de la muerte del autor chileno, se nos cuenta a detalle los devenires de esos últimos meses, de sus inquietantes internamientos en el hospital, de su férrea voluntad, con las energías quebradas para finalizar su proyecto literario del momento, *2666*. Los últimos momentos de la vida de Bolaño han sido imprescindibles para su crítica póstuma; el hecho de dedicarle atención, ya sea de frente o de manera sesgada, a estos momentos finales de su vida, que se encontraba en plena redacción de la novela que es la materia esencial de este trabajo de investigación, ha sido base necesaria para la contextualización del autor.

Primero centrémonos en él, el hombre moribundo. Hay dos puntos relevantes que atañen al trabajo de Bolaño y su *2666*. Uno: esta novela larga (mil cien páginas), intensa (cinco partes, o novelas, cada una con un registro distinto aunque con la voz

⁶ La página tiene actualmente problemas y es difícil acceder no solo a este artículo, sino también a la revista. No obstante, es un artículo bastante referenciado por los estudios posteriores que han tratado el tema de los últimos años de Roberto Bolaño.

bolañeana), que va de Europa a América (a los agujeros infernales, remojándose en los lagos de fuego sin tentativas de evasión), que atraviesa también todo el siglo XX (al menos los puntos álgidos en la historia occidental, la apertura decadente y, aún más, hacia el nuevo milenio) era una empresa complicada, y a todo este esfuerzo creativo hay que sumarle las dolencias propias de la enfermedad que lo consumía velozmente. Dos: se ha dicho que Bolaño tenía la intención de no embarcarse en un proyecto que fuera tan exigente como *Los detectives salvajes*, novela que tardó veinte años en finalizar; sin embargo, allí se encontraba, inmerso en la extensión intensiva de *2666*, que casi duplica a la otra novela colosal de su autoría.

Importante es que me refiera al concepto de partes o novelas que he mencionado, puesto que podrían despertar dudas. *2666* se divide en cinco secciones, titulada cada una con el sustantivo genérico “parte de”. No obstante lo anterior, en las declaraciones paratextuales, los editores se refieren a estas partes como novelas con un carácter independiente, pero que cobran sentido en el ensamblamiento de *2666*. Sobre estos aspectos paratextuales profundizaré en el capítulo dos.

La importancia del artículo de *60 Watts* radica en que expone algunas situaciones interesantes para los curiosos en torno a la vida pública del autor, retomadas por varias fuentes, ya sea en documentales, entrevistas, pláticas, etcétera. Roberto Bolaño escribía *2666*, y fiel a su carácter la anunciaba como su obra más ambiciosa. La curiosidad de sus oyentes los llevaba a cuestionarlo, a lo que él simplemente se refería como esa novela extensa. Dejaba, no obstante, escapar algunas pistas, sobre todo cerca de su deceso. Bolaño relató que trabajaba en la última parte del libro, la cuarta novela, que trataba de los crímenes, se refería sin duda a “La parte de los crímenes”, y que le preocupaba la complicación que ésta conllevaba. Víctima de dolores y problemas familiares, logra ponerle punto final, prometiéndose que volvería al extenso trabajo de corrección una vez su salud mejorara.

El trabajo de corrección nunca llegó, pues el cáncer lo consumió dos semanas después, a la espera de un trasplante de hígado.

A partir de allí, el trabajo de edición, alguna corrección obvia, y la publicación correría a cargo de la editorial Anagrama. Sobre esta edición de 2666 como artefacto hablaré con más detalle en el segundo capítulo, en el apartado de los umbrales del *horror bolañeano*, y analizaré con amplitud los paratextos de la obra.

Es a partir de la muerte y publicación póstuma de 2666 y el recuento de la obra bolañeana cuando se configura lo que Vargas Llosa llama, en el documental “Los imprescindibles: el último maldito” (Bolaño 2010c), el “mito Bolaño”. Lo anterior se volatiza debido a la idea de este autor muerto de manera azarosa, triste, desgraciada, pero netamente humana. El accidente de la enfermedad mortal sólo resulta accidente al achacársela a un individuo en específico. Bolaño se convirtió en la víctima de la naturaleza ciega. Y la crítica inmediata a su muerte no dejaría de lado ese carácter de infortunada maldición.

La crítica inmediata, los amigos y la publicidad

2666 tiene su primera edición en octubre de 2004, poco más de un año después del fallecimiento de Bolaño. Una de las primeras lecturas críticas que se pueden encontrar sobre la obra está firmada por Rodrigo Fresán: “El último caso del detective salvaje”, publicada en noviembre de 2004, en el diario argentino *Página12*. Amigo de Bolaño, la reseña, intento fallido de un “cuaderno de bitácora de 2666, un diario de lectura”, confiesa Fresán al inicio, resulta en la develación primera de lo importante que fue el proyecto para el autor.

Rodrigo Fresán, narrador, pero ante todo lector amante de la narrativa estadounidense no falla en proponer referencias de esta literatura en su reseña. Sin embargo, más interesante resulta una de las primeras sentencias:

Y se me ocurre que la lectura de 2666 es consecuencia de la escritura de 2666. Me explico: la escritura nocturna y lanzada al abismo de 2666 —Bolaño jugando una carrera contra todo, noche tras noche, por alcanzar la última página de su novela antes del último

amanecer de su vida— opera en el lector causando un efecto similar. No importa la hora que sea; cuando se lee 2666 uno no demora en rendirse a una suerte de trance entre sonámbulo e insomne (2004).

Fresán propone una lectura desenfadada como propuesta de una escritura desenfadada. Su argumento apunta a 2666 como un libro póstumo candidato a novela total: “en el mismo equipo de Cervantes, Sterne, Melville, Proust, Musil, Pynchon, Vollmann y Stephenson” (2004), sentencia. Es la amplitud del proyecto lo que mueve la crítica de Fresán, lector entusiasta de libros *elenfantiásicos* como *El arcoíris de la gravedad* (1973) de Thomas Pynchon, o *La broma infinita* (1996) de Foster Wallace.

Para Fresán el proyecto ambicioso de Bolaño supera al tema, al menos en su primera lectura: en su crítica no hay señalamientos relacionados más que en el aspecto netamente literario del artefacto. No hay ni una sola mención del horror, del mal. Y esto es importante porque nos da una imagen primera de 2666 salida del horno, es la base fundamental en la crítica inmediata de quien, amigo y confidente, estuvo cerca de la creación del monstruo; y que, si bien se sumergió sin salvavidas en la titánica novela, no deja de lado el primer ladrillo de este proyecto literario: “el último caso” de Roberto Bolaño.

En México, una de las primeras reseñas sobre 2666, vino de la pluma de Christopher Domínguez Michael, en el número 75 de la revista *Letras Libres*, en marzo del 2005. La reseña tiene por título “La literatura y el mal”. En ella, Domínguez Michael abre su texto con una declaración que se acomoda a la concepción del Bolaño autor, pues “fue, en la más antigua y legendaria acepción del término, un poeta” (2005, 66). Sin duda, poco podría decirse para contrariar esta declaración. Si nos remontamos a la concepción aristotélica y platónica de poeta, es el hombre que retrata de una manera directa, pero refractando, la realidad, que a la vez peligrosamente se entromete en ella para volverla irreal. El sustantivo poeta, con una probable inversión en adjetivo, cobra coherencia no sólo en Bolaño. Domínguez Michael incurre en esta aseveración, quizá, relacionando la idea del poeta de antigua

acepción con la álgida juventud de Bolaño, especialmente conocido en los círculos literarios mexicanos de los 70, como agitador y joven poeta.

Domínguez Michael, sin embargo, devela algo inminentemente atrayente en su reseña sobre *2666* como pretexto para hablar de Bolaño: la relación de la novela y la poesía, que es un tema y un motivo de la poética de Bolaño expuesta en *2666* en voz del personaje Archiboldi; en páginas posteriores en esta tesis trataré con más amplitud esta relación. En lo relativo a la reseña de *Letras Libres*, vale la pena hacer una mención para relacionarlo con el título de la misma y los argumentos de Domínguez Michael, es decir, los conceptos y motivos del mal en la lectura del reseñista mexicano.

Diferente a Fresán, Domínguez Michael sin dejar de lado la característica totémica o aunada de las cinco novelas, o partes, a una, se sumerge en la trama y la problemática del argumento de la novela. Disecciona las cinco partes y nos ofrece un reporte de lector de ellas. Miramos pues la imbricada relación que éstas tienen con las otras. Y su eje es el mal. Y sobresalen los feminicidios de esa ciudad ficticia llamada Santa Teresa.

El crítico mexicano habla de “La parte de los crímenes” y el largo reporte de estas muertas, reportes de apariencia pericial, forense, médica, poética. Y el reseñista confiesa que “no creía posible que se pudiese hacer literatura de tanto *horror*⁷ y, al hacerlo, conservar al mismo tiempo el honor de las víctimas y el honor a la literatura” (Domínguez 2005, 67). Por supuesto es interesante la escenificación de la capacidad bolañeana de estos músculos literarios para lograr tal hazaña, a la vez que el proyecto completo toma forma y embona con este reporte pericial en “La parte de los crímenes”. Pero más importante, para mí y el estudio presente, es la mención del término horror que hace el mexicano en su reseña.

Domínguez Michael es pues uno de los primeros en ponernos de frente al tema del mal, y señalar el horror. En este caso, en su lectura, el horror parece un tanto atípico aunándolo al honor de

⁷ Las cursivas son del autor.

lo que se retrata. Para él, Bolaño logra salvaguardar el honor de las víctimas y la literatura. Esta lectura es debatible, y dejaré en claro mi postura con respecto al horror y Bolaño en la parte final de este capítulo.

La crítica académica

El tema del horror es expuesto de manera primera, tentativa, por Domínguez Michael. Y será retomado ya no sólo por reseñistas sino por estudiosos netamente académicos. En el verano 2005 aparece, en el número 2 de la revista *Hipertexto*, un artículo escrito por Juan Carlos Galdo,⁸ miembro del Texas A&M University. El estudio de Galdo se titula “Fronteras del mal/ genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño”, y se dedica a rastrear el tema del horror como motivo literario en la obra de Bolaño, dando una de las primeras indicaciones que unen tanto la obra póstuma como la anterior. Una de sus referencias es, precisamente, el trabajo de Patricia Espinoza, otra académica que realizó y visualizó el tema del mal en *Los detectives salvajes*. El tema del horror en Bolaño surge ya como un motivo que no se limita a 2666, y comienza a impregnar la poética del autor chileno.

No será hasta varios años después, partiendo del 2009 y 2010, cuando los estudios sobre el horror en Bolaño se multiplicarán exponencialmente. De los cuales vale la pena mencionar algunos. Carlos Walker, parece encontrar algo que titula “El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño” (2010), investigación que, se nos informa en una nota, fue financiada y que forma parte de una investigación de las figuras del horror en Latinoamérica a finales del siglo xx. La exposición de Walker será tratada y dialogada en el capítulo segundo de esta tesis, por lo que vale la pena mencionarla como uno de los estudios dedicados en rastrear a fondo un tono del horror a partir de la cifra 2666 como probable

⁸ La revista *Hipertexto* de The University of Texas-Pan American, institución que se llamó así hasta 2015. Luego de su fusión con la University of Brownsville pasó a ser la University of Texas Río Grande Valley. Sin embargo, la revista aún conserva en línea parte de su acervo publicado.

fecha futurística, así como un cementerio temible. Susana Stjeffiel en “Cuatro imágenes del mal en 2666 de Roberto Bolaño” señala el término horror relacionado con el espectáculo en su análisis de estas imágenes como representaciones textuales (Stjeffiel 2014). La perspectiva del horror como espectáculo resulta en una complejidad atractiva, sobre todo dada la vinculación que hace la autora entre estas imágenes como temas atractivos para la contemporaneidad.

Donoso inicia “Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño”, con las siguientes palabras: “La exposición y la reflexión sobre las variadas formas del mal, el terror y la violencia han sido una constante en la obra literaria del escritor Roberto Bolaño, por lo que no sorprende que estos términos —mal, violencia y horror— hayan sido frecuentemente utilizados por la crítica para definir o describir su obra” (2009, 125).

Donoso Macaya perfila los temas de las obras de Bolaño como una generalidad en su haber literario. El caso en específico parece librarse de la novela póstuma, y la obra del escritor chileno se convierte en un vertedero largo e insistente de estos temas. Un punto concreto que me ha llamado la atención es el uso, en esta declaración de apertura en el estudio de Donoso, de los términos horror y terror como intercambiables en la lista de motivos centrales. Primero los enumera: el mal, el terror y la violencia; después insiste: mal, violencia y horror.

En la tesis doctoral de Fernando Saucedo (2012) por la Universitat Pompeu Fabra titulada “El país enemigo, México en la obra de Roberto Bolaño: 1980-2004”, podemos encontrar una apropiación plena del término horror desapegado de cualquier duda conceptual: el horror no tiene que explicarse porque se entiende. Claro que la tesis tiene una profundidad analítica, que va, como ejes importantes, de *Los detectives salvajes* a 2666, pero el uso del horror está subeditado de la misma manera que lo está la palabra mal. Dada la reciente investigación, es, quizá, un ejemplo de cómo el término horror ha calado hondo y dejado una huella conceptual que bordea la obra de Bolaño.

Y un ejemplo aún más reciente es el libro *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida* (2015). La temática general de los artículos es, precisamente, la relación que converge entre esa violencia vital o muerta en la obra de Bolaño. Y el término horror no se hace esperar, a pesar de que algunos de los textos fueron traducidos al español, es necesario señalar su uso, que recalco, no como lingüista sino como hermeneuta que se preocupa de la semántica de una propuesta poética. Ninguno de los artículos lleva en sus títulos el término horror, quizá porque artículos titulados con horror dedicados a Bolaño resultan predecibles, no obstante el concepto está presente en varios de los textos, sobre todo al hablar de 2666, y la violencia contenida en ella.

A partir de este punto puedo bosquejar parte de mi propuesta sobre el *horror bolañeano*; pues las obras mencionadas contienen varios tópicos del quehacer bolañeano: la vida tediosa, la ruptura del ser y su búsqueda, el tono lúdico que rompe en cierto modo el tono del horror, como Saucedo dice en su tesis doctoral. El horror no me parece una simple exposición tangible del terror, en Bolaño es parte del juego o es lo que rodea al juego; asunto en el cual centro mi atención en el siguiente capítulo.

No obstante, el uso del término horror parece banal y no esencial en los temas violentos o que representan de alguna forma la ambigüedad del mal humano representado en la obra literaria. El automatismo del término horror en una manera coloquial ha logrado emparentarlo a un nivel o estatuto semántico casi idéntico al terror, si no es que idéntico por intercambiable; ambos parecen aceptables para relatar el temor o el asco que algunos casos indeseables provocan.

La mayoría de los estudios sobre 2666, posteriormente irán extendiéndose cada vez más dentro de la genealogía del horror, como lo llama Galdo; la fama del autor póstumo, mítico, estrella resplandeciente, mercadotécnicamente exitoso, tanto como para publicar más material póstumo, ha repercutido en la reincidencia crítica al fenómeno editorial, sin demeritar los intereses y mensajes de su obra, ni los estudios precisos que se manejan aquí.

Lo interesante es el constante señalamiento o *direccionalización* del tema bolañeano. Que más que simple golpe de gracia, supuesto alegórico o lectura subjetiva, toma el cariz de intencionalidad autoral. Los lectores de 2666, en su generalidad, coinciden con la reseña de Domínguez Michael. Hay algo macabro en la representación del mal en 2666.

2666 es una novela que como Elmore dice, persigue “la poética de un novela total [...] la expresión audaz de un arte narrativo que privilegia la multiplicidad y la indeterminación” (Henningfeld 2015, 119), pero a pesar de esa probable indeterminación o del uso del *sideshadowing* como elemento técnico narrativo propuesto por Beirstein y señalado por Welge en lo relativo a la obra bolañeana (Henningfeld 2015, 90-97), hay un sentido que a mi parecer concreta la propuesta de Bolaño, y que, por lo tanto, puede mirarse como un círculo cerrado, pero acorde con esa misma propuesta y con la literatura y la historia misma, no es definitiva. Y también se puede rastrear una genealogía temática como interés del autor, un umbral temático que parece explotar en su última novela escrita. Precisamente de esto hablo con detenimiento en el siguiente capítulo de esta tesis: del *horror bolañeano* y sus umbrales paratextuales e intertextuales.

2. Roberto Bolaño y sus umbrales hacia el *horror bolañeano* en 2666

En el segundo apartado el autor trata de definir lo que propone como *horror bolañeano*, específicamente, en 2666, por lo que recurre a conceptos tales como el horror, el juego, el tedio, el oasis y la literatura. Hay quien se preguntará cómo fusionar esos términos en el horror de los feminicidios en 2666; es trabajo del autor de esta investigación develarlo a lo largo de este capítulo, para lo cual se basará en el concepto de umbral, término cuyo uso aclara en las próximas líneas, ceñido al siguiente plan de estructura.

El umbral es el eje central de este capítulo. El término umbral, usado aquí primordialmente, parte de Genette, como elemento inmanente, potencializador de nuevas lecturas (paratexto, intertexto), pero también desde la visión cronotópica de Bajtin (metafórico y simbólico: un corredor, una escalera, un recibidor), y, claro, desde un par de sus acepciones lexicográficas según la RAE: “Paso primero y principal o entrada de cualquier cosa. Valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado” (RAE 2016). El umbral como una necesaria transición hacia la interpretación de un texto, para lo que es preciso un conocimiento previo sobre los preámbulos al texto, y este umbral o preámbulos, puede ser sobre o desde el autor: un comentario, un concepto, una lectura, un hecho biográfico; o sobre o desde el texto mismo: una crítica, un intertexto, intratexto, paratexto; además de los conocidos elementos transductuales. Es decir, el umbral es una totalidad de antecedente a la obra. En este caso

en específico es, también, lo que prefigura a un concepto en la obra: el del *horror bolañeano*. Incluso lo que rodea a ese concepto dentro de la misma 2666 y sus cinco secciones, pues el centro del *horror bolañeano* se encuentra en “La parte de los crímenes”. Así pues, en la misma novela podemos encontrar un preámbulo estético al detonante conceptual del horror: los umbrales conceptuales y diegéticos hacia el *horror bolañeano*, como un palimpsesto, como una rayuela, como una intención lúdica. El juego literario que tiene, para el tesista apegado al sentido de este estudio, una importancia insoslayable en la literatura de Roberto Bolaño.

Este capítulo inicia con el umbral del horror en la obra de Bolaño hacia 2666; los lectores de este trabajo repararemos en sus novelas más relevantes con el mal de fondo (inherente) y algunas conferencias y declaraciones sobre el horror. En esas obras y declaraciones se encuentran los conceptos del juego, el tedio, el oasis y la literatura, sobre todo la literatura. Es importante fundamentar estos preludios para concretar la propuesta sobre una evolución en el tono del horror, como lo llama Carlos Walker (2010), en la obra de Bolaño, que explota en 2666.

Después pasamos por los umbrales genetteanos de la novela a partir del análisis de los paratextos tanto del autor como de la edición; algo que iluminará un tanto más nuestra perspectiva sobre la novela de Bolaño, ante todo por la duda de si es o no, una novela póstuma, o inacabada. Este aspecto de la novela, esta duda razonable, parece ineludible para la propuesta de esta investigación, pues, como se ha mencionado, la idea de que la obra analizada es una culminación en la novelística del mal de Roberto Bolaño es primaria, por lo que esta discusión a partir de los paratextos es ineludible.

También en el análisis de los umbrales genetteanos de la novela se define el concepto de *horror bolañeano*, que se sostiene de un análisis intertextual e intratextual desde los paratextos de la novela 2666. A partir del título y del epígrafe viajaremos a otras literaturas y de nuevo, a otras obras de Roberto Bolaño con el fin de concretar la concepción de lo que se propone como el *horror bolañeano*.

Y para finalizar el capítulo entraremos a otro umbral cercano al centro de este palimpsesto, en el que nos sumergiremos en la sección final del libro, “La parte de Archimboldi”. Este ya no será un umbral a lo Genette, sino un umbral interpretativo. Sin embargo, quizá la manera más sencilla de explicar este umbral sería citando de nuevo una de sus acepciones lexicográficas: “Paso primero y principal o entrada de cualquier cosa. Valor mínimo de una magnitud a partir del cual se produce un efecto determinado” (RAE 2016). “La parte de Archimboldi”, a pesar de encontrarse al final del libro es anterior, cronológicamente, a la mayoría de los eventos de la novela; también aclara la identidad e historia de este personaje autor enigmático en cuya búsqueda se encuentran los críticos en los inicios de la novela. De igual manera, forma parte inicial, o de apertura, hacia el *horror bolañeano* que observamos en “La parte de los crímenes”. En este sentido, el umbral de “La parte de Archimboldi” es del efecto estético o de apelación estética, pues se fundamenta en la lectura e interpretación de la novela total a partir de la cual el lector puede armar sus partes o dibujar un esquema de lectura interpretativa.

Puestas las cartas sobre la mesa, el interés e intención del autor de esta tesis es merodear por los derroteros liminares de “La parte de los crímenes” para hacer un reporte que antecede al estudio del *horror bolañeano*. Lo anterior nos ayuda a delimitar su concepción y conocer más acerca de las probables intenciones narrativas de Bolaño, con las cuales podrán ser más claras su lectura y propuesta investigativa.

ROBERTO BOLAÑO Y LOS TEMAS DE SUS NOVELAS ANTERIORES COMO UMBRALES DE 2666

Como habíamos previsto en el capítulo anterior, Roberto Bolaño es actualmente un autor icónico del mal en la literatura, como la mayoría de sus lectores académicos han dejado patente en sus escritos analíticos sobre su obra. Estudios como los de Alexis Candia, Sonja Stajnfeld, sin olvidar la reseña de Christopher

Domínguez Michael, el libro de Arndt Lainck, y la reciente compilación a cargo de Ursula Henningfeld, por mencionar unos pocos, demuestran cómo el motivo del mal se hace patente como tema repetitivo en las lecturas de la obra de Roberto Bolaño. Pero resulta importante aclarar que los estudios mencionados son posteriores a la publicación de *2666*. Es pues, esta novela, un detonante o generador de lectores y lecturas del mal en la narrativa de Bolaño. Quizá lo anterior se deba a que en *2666* ocurre una puesta más clara sobre el mal humano, aunque desde mi lectura no es el “mal” propiamente el tópico central del libro, como explicaré más adelante, sobre todo porque el “mal”, a pesar de ser una constante en los análisis a esta novela en particular, me parece un concepto ambiguo por su carácter polivalente.

Este apartado se fundamenta en mis acercamientos como lector de la obra de Roberto Bolaño; sin embargo, cabe aclarar que no es un compilado o resumen de los argumentos o tramas de las novelas o cuentos y conferencias de Bolaño, sino que me centro en el tema del horror, específicamente, el horror, o probable mal, previos a *2666*. Y, por supuesto, las declaraciones de Bolaño sobre estos temas son quizá las más llamativas y las considero como reveladoras u orientadoras.

Los formalistas defendían la inmanencia del texto, al igual que los estructuralistas, incluso Roland Barthes dijo que el autor había muerto. Roberto Bolaño, vale la pena recalcarlo, murió antes de publicar *2666*, pero resulta que está más vivo que muerto; y se agradece tremendamente que el novelista haya hecho declaraciones sobre los tópicos que permean su obra literaria, lo que prueba de manera incontrovertible que los autores no andan muertos, sino que, incluso al margen de su voluntad, son capaces de modular la lectura de sus obras a partir de sus declaraciones extratextuales. Claro, esto depende del lector, y yo me asumo como un lector bastante influenciado por el contexto extratextual de cualquier obra, sin miedo a que se me pueda calificar de posmoderno o sobreinterpretador. Aunque aclaro que no lo soy, y al final sólo me acepto como un posestructuralista, en su acepción polisistémica.

La literatura nazi en América: *la Segunda Guerra Mundial y la broma literaria*

No hay peor mal que el humano, tampoco hay mejor, es más, quizá no hay otro. Podría decirse que es algo natural. Podría decirse que las novelas de Bolaño tocan temas demasiado explotados en la historia de la literatura: temas humanistas, políticos, nacionales, universales, bíblicos, temas que hacen y deshacen y reconfiguran a la humanidad generación tras generación: el amor, los celos, la soledad, el asesinato, la vanidad, la soberbia, el hurto... Pero decirlo de la manera anterior demeritaría mucho el sentido de las obras literarias, perderíamos la perspectiva estética de un argumento y de una trama: perdemos la prosa, y si hablamos de Bolaño, de esa lírica cual enredadera que parece darle densidad a su prosa, diríamos muy poco.

Una de las primeras obras de Bolaño que tuvo un impacto en el medio literario fue *La literatura nazi en América*, publicada originalmente en 1996 (2010). Una novela que parece una antología biográfica de autores nazis en el continente americano. A manera de compilado reúne las historias ficticias de dichos autores y sus obras. Para algunos esta obra abre la brecha del imaginario de Bolaño muy en deuda con Borges, autor de varios cuentos con tono academicista y científico que resulta en un estiramiento inmisericorde de las capacidades narrativas, de la (des)honesto mentira literaria. Pero la novela de Bolaño es más que un saldar deudas con el autor argentino; quizá, desde mi punto de vista, leyendo más de su obra y resaltando su interés por la Segunda Guerra Mundial y lo que la rodea, también es una declaración de artefacto en el sentido estructuralista del objeto estético.⁹ Y es más que eso: es la relación que para Bolaño existe entre la literatura y el mal, y el horror, una relación que develada parece la base de la apuesta estética del autor chileno, pero sobre este punto específico profundizaré más ade-

⁹ Definido por Segre con las palabras de Mukarovsky como: “el objeto estético que en la conciencia de una determinada colectividad corresponde al artefacto material, al objeto creado por el artista” (2015, 12).

lante. La novela posee una declaración en tono lúdico sobre la literatura como algo que puede llegar a ser cuestionable moralmente. No olvidemos que en su juventud Bolaño formó parte del grupo contestatario y rebelde de los infrarrealistas.

Hablando de *La literatura nazi en América* no podemos rehuir de la Segunda Guerra Mundial y todo lo que la palabra “nazi” carga semánticamente. Bolaño nos habla de sus inventados literatos nazis y el lector no puede obviar la multitud infinita de judíos asesinados, la cerrazón mental de las declaraciones raciales de su principal dirigente, Adolf Hitler. Al cabo, el libro se convierte en un juego diegético, algo tan natural para la literatura, de la invención y la convicción se pasa a la duda y la jocosidad. Con esta novela Bolaño propone un juego, macabro si se quiere, en el cual temas tan oscuros y tabúes como el nazismo, son materia literaria y es posible darles un tono lúdico, algo que, desde la concepción del horror en Bolaño, distinto al horror tradicional o incluso *contemporáneo*, no resulta descabellado ni ingenuo. Al contrario, el juego parece darle lucidez al mal, sobre todo si comprendemos el papel que juegan estos personajes como autores literarios nazis en una América, que, como se quiera, no puede ser pura ni aria. Y a pesar de que el mal es cosa seria, entreveo en la lectura de la novela este juego, una simulación, una propuesta creativa; pero es un juego de riesgo, como la ruleta rusa: una novela de nazis.

Es necesario hacer una pausa para profundizar un poco más en un tópico de interés del autor chileno: el juego y la Segunda Guerra Mundial, como un solo concepto. La novela póstuma de Bolaño titulada *El tercer Reich* (2010)¹⁰ versa sobre unos vacacio-

¹⁰ Novela publicada siete años después de su muerte, rescatada de su ordenador y que, nos dice la editorial Anagrama, Bolaño trabajó en ella desde finales de los 80. Por lo que sería una de sus primeras novelas que no se decidió a publicar, y no fue hasta su muerte, y ante todo por su éxito editorial, que sus albaceas y herederos decidieron sacar a la luz éste y otros libros. No lo incluyo en un apartado independiente porque me parece que, si bien funge dentro de la propuesta teórica del juego bolañeano, no es una obra que Bolaño decidiera publicar ni antes ni después de muerto, a diferencia de *2666* de la que, incluso, dejó instrucciones para su publicación y negociación con los editores.

nistas cuyo único interés es un juego de mesa de estrategias, llamado Tercer Reich. Ésta parece ser la consideración de Bolaño: el pasado en la memoria es tan volátil como un juego. No obstante, incluso la memoria necesita ciertas reglas, ciertas limitaciones y conflictos, como un juego: como la literatura. La posibilidad de reducir la guerra o el horror de la guerra a un juego de mesa. Para cerrar este breve paréntesis sobre el juego y la Segunda Guerra Mundial, basta recordar que Roberto Bolaño era un fanático de los juegos de mesa que van sobre las estrategias de guerra y no pierde la oportunidad para dejar una obra que lo refleje. El juego como un concepto de postura creativa es una constante en la poética de Bolaño, como deja dicho en la entrevista que se le realizó en Chile, en “La belleza de pensar”, dentro del marco de la Feria Internacional del Libro 1999: “no se puede escribir una novela así, en donde lo único que aguanta la novela es el argumento, donde no hay estructura, donde no hay juego, donde no hay cruce de voces” (Bolaño 1999).

Volviendo a *La literatura nazi en América*, podemos encontrar un intenso interés por resaltar el mal que se oculta allí en donde todo el ser humano se origina: su propia mente. La convicción política de estos personajes resulta controvertida, pero el autor no los demoniza a nuestros ojos. El lector, al igual que en cualquier manual o enciclopedia literaria, puede encontrar frases como: nació en, murió en, se casó, tuvo hijos. Es decir, hay una humanización nazi. La aseveración anterior puede sonar sobrada, pero me permitirá defenderla pues no me parece inocua. Si tomamos con un enfoque filosófico el “quehacer” nazi, sus ideas raciales, sus actitudes ante su mal, y si respetamos el concepto de la banalidad del mal que acuñó Hannah Arendt (2003), en donde nos muestra una postura “mecanizada” de los dirigentes del genocidio judío, hay un desapego humano en los actos de éstos. Bolaño reivindica esa lejanía racional con sus literatos nazis, los provee de creatividad, de espíritu. Sin embargo, no podemos olvidar el origen latinoamericano de éstos con lo que, creo, Bolaño polariza el ser nazi globalizando el término; importante es que los nazis en su novela no sean únicamente alemanes: los alemanes

no son los inventores de la banalidad del mal, y tampoco son los únicos seres pensantes: el mal es humano, la literatura es humana. Otro punto interesante sería que parece que Latinoamérica toma prestados infiernos ajenos (del bíblico al dantesco, pasando por el holocausto judío como argumento o tema literario), Bolaño, a mi juicio, reivindica esta idea en 2666 al dotar a su continente natal con un propio y terrible infierno latinoamericano: Santa Teresa.

Estrella distante: *el juego del horror*

El caso de *Estrella distante* resulta de interés por una cuestión que se explica de manera sencilla: es la conversión de lo que podría considerarse como un cuento a una novela. Originalmente, su argumento proviene del apartado “Ramirez Hoffman, *el infame*”, perteneciente a *La literatura nazi en América* (Bolaño 2010a, 187-213). Bolaño se comprometió con Jorge Herralde a entregarle una novela luego de que Seix Barral le ganara la publicación de *La literatura nazi en América*. Meses después, del mismo año 1996, la editorial Anagrama publicó su primer libro con la firma de Roberto Bolaño: *Estrella distante*.

El argumento de *Estrella distante* y del apartado “Ramirez Hoffman, *el infame*” de *La literatura nazi en América*, es en apariencia el mismo: un poeta joven, multihomicida y piloto acrobático, talento que congenia con la poesía para escribir versos en el aire. En *La literatura nazi en América* el protagonista, personaje oscuro, posee más de una identidad, se llamaba Carlos Ramirez Hoffman, “pero se hacía llamar Emilio Stevens” (2010, 187); y en *Estrella distante* se llama Carlos Wieder, pero “se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle” (2009a, 13). Conviene detenerse un poco en estas diferencias nominales, que no parecen ser cuestión fútil, puesto que el cambio en los nombres da un resultado más certero hacia lo nazi europeo, tomando en cuenta que Carlos significa hombre libre, y Wieder (cuya pronunciación en castellano es similar a la palabra vida) en alemán significa “otra vez”, “nuevamente” y en algunos casos “una y otra vez”, nos dice el propio

Bolaño en la novela (2009a, 50); es decir, que Carlos Wieder, es el hombre que se libera o es libre más de una vez.

Eludiendo las diferencias nominales de los personajes de ambas narraciones, como ya había dicho, el argumento es similar: Carlos Wieder asesina a unas hermanas gemelas poetas, a la tía y a la sirvienta de éstas, cuyos cuerpos no aparecen, el único cuerpo que se encontrará es el de Angélica Garmendia, una de las gemelas, en una fosa común (2009a, 32). Son las hermanas Garmendia las primeras poetas y mujeres asesinadas sin una razón aparente¹¹ y el cuerpo de Angélica el primer cadáver que poblará los páramos poéticos de la narrativa de Bolaño. El primero de los muchos cuerpos de mujeres muertas, que serán desmesurados y en apariencia inacabables en *2666*.

Bolaño no parece centrar su atención en este homicidio, sino en el personaje de Wieder. Un hombre despiadado, talentoso y camaleónico. El concepto del juego de nueva cuenta resurge en la diégesis misma de la novela. El personaje de Bibiano O’Ryan, amigo y compañero del narrador de la novela, anuncia que prepara una antología de la “literatura nazi americana” (2009a, 52), algo casi imposible de concretar. El guiño bromista y lúdico de Bolaño para con su libro anterior refleja su postura creativa ante su propia literatura. El mismo personaje de Bibiano funciona como un detective contra Carlos Wieder. En los pasajes finales leemos acerca de dos juegos de mesa, uno de ellos “un *wargame* estratégico” (2009a, 108), que se desenvuelve en los contextos de la Guerra del Pacífico, y el segundo de temática detectivesca ambientada en “un Mega-Santiago o una Mega-Buenos Aires” (2009a, 109), cuyo autor es probablemente Carlos Wieder, o al menos eso sospecha Bibiano. Los juegos no tienen una gran difusión y no son conocidos en los ambientes chilenos. Lo importante del pasaje es la postura de Bolaño ante cómo un poeta feminicida, piloto, es capaz de armar un par de juegos que se nos

¹¹ Esto no significa que un feminicidio “necesite” de, o se “justifique” por alguna razón, sino que de la novela citada se infiere que esa es la interpretación del crimen de las hermanas poetas, tan talentosas, tan hermosas, que no se puede explicar por qué alguien les haría daño: similar a las inocentes muertas de *2666*.

dejan ver como una más de las capacidades de Wieder. El juego se convierte en un tópico emparentado con la poesía y los versos aéreos, como la tendencia al homicidio del personaje.

Carlos Wieder es el portador de un probable “mal absoluto”, un creador de un infierno que es, a su vez, el infierno, “un entramado o cadena de casualidades” (2009a, 110). Estas declaraciones aparecen en boca de un amigo estadounidense de Bibiano ante las pesquisas sobre Carlos Wieder en Estados Unidos, justo después del pasaje de los juegos creados por él. En la misma página parece explicar los asesinatos en serie como “una explosión del azar”, “las muertes de los inocentes como el lenguaje de ese azar liberado” (110). El preludio del infierno de 2666 es innegable en este punto, no sólo por la concepción del horror contenido en el talento y el arte, un punto oscuro del arte, sino por la conceptualización del horror como un complemento del juego talentoso y no, oscuro y no, e indudablemente azaroso.

El final de la novela resulta inquietante en este aspecto, pues Bolaño nos deja ver un probable asesinato de Carlos Wieder, por un personaje al que podríamos calificar de inocente. El círculo parece cerrarse; pero en el sentido moralista de la sociedad occidental judeocristiana el círculo se rompe, y el horror provocado por Wieder se convierte en un detonante de otro tipo de horror. No hay una solución, sólo una oscura continuidad.

Los detectives salvajes y los desiertos de aburrimiento

Hay un tono de desidia en *Los detectives salvajes*, uno de los libros más reconocidos de Bolaño. El argumento gira en torno al movimiento real visceralista de poesía mexicana, un arte que va en contra de lo establecido por el poder fáctico literario del país, un nadar a contracorriente, con actos más que versos como remos. Hay un volver de la memoria de Bolaño a su juventud mexicana. Hay un intento de cambiar la historia.

Hay una declaración de principio: los jóvenes poetas buscan y pocas veces encuentran algo satisfactorio. ¿Pero acaso eso no le ocurre a toda la juventud, más allá de que sean poetas o nar-

comenudistas, como los dos protagonistas de la novela mencionada? En la búsqueda de Cesárea Tinajero se lanzan a un viaje en donde encontrarán muchas respuestas. Quizá Bolaño mismo haya encontrado respuestas a sus inquietudes juveniles al escribir ese viaje interminable.

También hay juego, hay algo cómico y mucha tragedia. La misma estructura de la novela es una apuesta literaria, es un juego, la misma contraportada anuncia que es una nueva *Rayuela*. El juego es metodológico en este caso. Encontramos también el humor, un humor que podría calificarse de mexicano, pero que es más propiamente latinoamericano, sobre todo en el pasaje del viaje en auto y las figuras como adivinanzas que se hacen los personajes: el mexicano sentado, el mexicano en bicicleta, cinco mexicanos meando en un orinal, etcétera. Pero todo este juego, y esta jocosidad juvenil, se ven interrumpidos, o quizá entrecruzados por la tragedia, por la realidad y los años y el desierto.

La búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero es muy similar a la que realizan los críticos europeos en busca de Benno Von Archimboldi en la novela *2666*, como veremos con profundidad más adelante. En *Los detectives salvajes*, los buscadores, detectives, son muy jóvenes, atrabancados y alegres. La juventud parece ser la materia prima de esta *road story* que no se detiene más que para hacer pausas. Una juventud que hace saltos tratando de encontrar y asirse de algún oasis, ya sea: la literatura, la poeta admirada, el amor, una mujer, una promesa, una ciudad, en el caso de esta novela. Pero que al final resultan envenenados por la arena del desierto, desiertos similares al desierto de *2666*, similares a Santa Teresa envuelta en el horror.

Lo interesante, en el caso en específico del tema del horror, radica en que huyen con una puta para protegerla de su padrote y son perseguidos por él. Al final, pasando por varios puntos icónicos del norte mexicano, el desierto (un tópico que toma un valor elevado al unirlo con el de oasis) dan con Cesárea Tinajero, quien después de peripecias violentas termina asesinada atravesada por una bala. Los amigos la entierran en el desierto: Cesá-

rea se convierte en la primera mujer cuyos huesos finalizan en el desierto en la narrativa de Bolaño.

El tono del aburrimiento —no obstante la agilidad de la prosa—, es una puesta en práctica del juego literario de donde resaltan aspectos como: los apartados intimistas, como una manera autorral de contagiarnos la diégesis; la multiplicidad de voces, como la estructuración narrativa ya no experimental ni homenaje corazariano, sino una propuesta estética fragmentada pero lineal; la fractalidad, como *collage* narrativo de los temas obsesivos de un autor; y el humor negro, mexicano o chileno, como la firma imperiosa de la literatura lúdica, aunque sea oscura. *Los detectives salvajes* son una continuación y una nueva apuesta novelística de la poética de Bolaño en donde estos tópicos parecen la columna vertebral de su poética.

“Literatura + Enfermedad = Enfermedad”: fundamentos conceptuales del horror bolañeano

No hay que dejar de lado uno de los textos importantes en la obra de Bolaño, y en específico en relación con la novela analizada en esta tesis. Un texto que no es una novela, ni narrativa, pero que contiene las declaraciones del autor sobre poética literaria. *El gaucho insufrible* es una compilación de cuentos que en la parte final incluye dos de sus conferencias: “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” y “Los mitos de Cthulhu”. En el primero, y que será el motivo de análisis de este subapartado, Bolaño devanea sobre la literatura como una enfermedad, pero también como una cura, o posible cura, o una consecuencia del tedio: la literatura parece cubrirlo todo. Allí se encuentra su resolución entre la literatura y el mal, y el horror como tedio, y la literatura como el único escape del aburrimiento. Como dice Lainck (2014, 19) el escape puede ser un punto oscuro del arte, a partir de personajes de las novelas de Bolaño, Ramirez Hoffman o Carlos Weider, por ejemplo. Esta conferencia de Bolaño me parece un texto imprescindible para adentrarse al horror en su literatura, o a sus consideraciones sobre el deber ser y el cómo de

la vida artística; considero también que allí reside el fundamento primigenio de lo que finalmente exploraría y explotaría en 2666.

Bolaño en esta conferencia hace un estudio sobre dos poemas, “Brisa marina” de Mallarmé y “El viaje” de Baudelaire. Del poema de Baudelaire proviene el epígrafe de 2666, tema en el que ahondaré en el siguiente apartado, no obstante es necesario adelantar algunos datos. En el poema de Baudelaire se habla de llegar a un límite. Bolaño mismo parece interpretarlo como un punto cúspide, sin esperanza por parte del poeta francés, a diferencia de su coetáneo Mallarmé, que en su poema “Brisa marina” parece anunciar que hay algo más allá del punto muerto. En “Brisa Marina” se nos deja ver que hay algo más allá de los libros finitos, de la sabiduría y la vejez, está el viaje, aunque Mallarmé, nos dice Bolaño, no es ningún ingenuo y sabe que el viaje no nos llevará a nada más que a un círculo. A partir de este punto Bolaño expone uno de sus preceptos más llamativos, el juego. Mallarmé parece aceptar eso, que el círculo es infinito y es un juego, y es azar, otro tópico de la poesía de Mallarmé. Para Bolaño el tedio se rompe o se priva en el oasis baudeleriano, pero también se multiplica con el juego azaroso que propone Mallarmé.

Partiendo de lo anterior podemos comenzar a percibir un tono propio de horror en la narrativa de Bolaño que conecta las obras mencionadas; también el tedio que arrastra a la humanidad, el aburrimiento asesino que aniquila a todos los lectores, que los vence incluso antes de cualquier punto final; el vacío que la literatura no puede rellenar, pero que puede aliviar, como un oasis, y ese ir en círculo hacia lo inseguro es un juego. Y sobre esto se fundamenta gran parte del análisis de esta tesis.

Podemos decir que no hay un mal demasiado expuesto, el tono del horror es demasiado sutil: hay injusticias, terribles asesinatos en el desierto. Basta visitar el epígrafe de 2666 para entender lo que el desierto significa para Bolaño: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” (Bolaño 2008a, 9). El aburrimiento que embarga las obras de Bolaño puede leerse como una desilusión de la realidad, en donde la

literatura juega un papel de oasis; sin embargo, al final, la literatura misma se convierte en vehículo del horror para paliar el aburrimiento, un sismo poético, y una búsqueda azarosa de otros oasis, un juego inquietante. Ahondaré en este punto en el análisis de los paratextos autorales y los intertextos en los siguientes subíndices.

Volviendo al mal en la literatura de Bolaño, cierro este apartado invitando al lector a considerar de nueva cuenta las palabras de Ángeles Donoso sobre *2666*, citadas en el apartado final del capítulo 1. No parece casual que el tópico del mal persiga los análisis que se han hecho sobre la novela, y que incluso afecte las lecturas de otras novelas del autor. Pero no interesa, en el caso en particular de este análisis, develar las razones por las cuales el mal es el tema central de los críticos de Bolaño, sino postular una visión sobre ese mal; más específicamente, sobre el horror en la obra de Bolaño. Un horror que como ya hemos iniciado a perfilar no parece sólo emparentado con el mal, sino con una visión de desidia y ruptura a través de una propuesta de juego literario. Pero para comprender esta lectura tenemos que profundizar en la novela *2666*.

UMBRALES GENETTIANOS Y LA CONFIGURACIÓN INTERTEXTUAL DEL HORROR BOLAÑEANO

Recordemos que *2666* se publicó un año después de la muerte de su autor; la novela se divide en cinco secciones o partes, cada una titulada con la misma frase inicial: “La parte de...”. Al principio del libro se encuentra una “Nota de los herederos” en donde nos dicen que el libro ha sido publicado como un solo libro a pesar de que Bolaño dejó encargado que se publicaran las cinco partes por separado si moría antes de salir a la luz. Los herederos se erigen defensores de esa idea primera de publicar las cinco partes que conforman *2666* como una sola novela y no por partes o entregas. Lo anterior conforma la presentación de *2666*, novela póstuma, la novela total. A partir de allí todo es historia, todo es crítica.

La obra ha sido analizada en un principio como una obra póstuma, inacabada por imperfecta ante la falta de un trabajo consciente de edición junto con el autor. De allí que 2666 pueda considerarse como un objeto de estudio inacabado; sin embargo, posee particularidades que hacen creer que es una obra bien trabajada, ya que su temática y tono narrativo son coherentes a lo largo de la novela, y también en relación con otras obras de Bolaño. Incluso los elementos paratextuales e intertextuales parecen coincidir con la orquesta propuesta por el escritor chileno abocado al tema del mal, que creo llega a su cúspide de horror en 2666.

Atravesado el umbral del mal bolañeano considero que es pertinente detenerse en otro umbral, o umbrales: los paratextos e intertextos de la novela 2666. Tomando en consideración que Genette considera como umbrales a los elementos paratextuales de un libro (2001, 7), se pueden calificar a estos mismos como umbrales genettianos. La novela analizada contiene varios de estos umbrales en los que vale la pena detenerse: la “Nota de los herederos”, la “Nota a la primera edición”, el título y el epígrafe. Importante también resulta diferenciar los paratextos editoriales y los autorales, ya que los primeros son producto del embalaje de edición que muchas veces se aleja de las ideas autorales; los segundos, por otro lado, son las pautas prescritas por el autor mismo en la obra literaria. Por lo anterior valdrá la pena hacer esa diferenciación en este análisis.

Los paratextos autorales son preponderantes en este estudio, ya que nos guían para develar lo que llamo *horror bolañeano*. Estos umbrales del autor se basan en una observación sobre la relación intertextual entre estos elementos y sus referencias literarias, además de que poseen una conexión intratextual con novelas conocidas de Bolaño, y de hecho son mencionadas en los paratextos de 2666.

Tanto los umbrales en la acepción de Genette (paratextos autorales y editoriales), como los intertextos, e intratextos, conforman un mapa necesario para ahondar en la investigación del *horror bolañeano* que a partir de la lectura intratextual, puede considerarse como una propuesta poética del autor.

*2666 y sus paratextos editoriales:
¿novela póstuma o inacabada?*

Bien se refiere Genette a los elementos paratextuales como umbrales de las obras literarias. *2666* posee varios de ellos que resultan fundamentales para un primer acercamiento del lector. Para iniciar con el análisis paratextual de la novela *2666*, primero comentaré dos paratextos editoriales, considerados así cuando no son responsabilidad directa del autor (Sabia 2014). En esta novela encontramos dos notas, una de los herederos del autor y la otra de la edición.

La “Nota de los herederos” la encontramos al inicio de la novela en la página siguiente al epígrafe, justo antes del primer título de las partes, “La parte de los críticos”. Según Genette, en *Umbrales* (2001), primero va la dedicatoria, después el epígrafe, lo que da la sensación de que el epígrafe es un evento más cercano a la obra (123). Esta nota, al igual que la del editor, forma parte de lo que Genette define como “La instancia prefacial”. Sin embargo, en el caso de la “Nota de los herederos”, por su posición, su título de nota, y su contenido, parece mucho más cercana a la novela, inmiscuida en su corpus; es decir, existe una liga mucho más cercana entre la obra o esta especie de prefacio, pues no es un prólogo, o una introducción escrita por algún crítico, sino una breve nota de dos párrafos, “redactada” por los herederos del autor.

La palabra herederos, como seres biológicos, nos remite al tema de póstumo, y les da una cercanía carnal innegable con la obra que leemos; son los hijos, el legado familiar del autor difunto quienes se comunican con nosotros. Esta nota básicamente dice que la presente novela fue planeada por el autor como una novela total, pero Bolaño, ante su muerte inminente, había dejado encargado que se dividiera en las cinco partes que contiene el libro y se publicaran de manera individual para mejorar las ganancias económicas, aunque deja dicho, nos dice la nota, que se confíe en su amigo Ignacio Echevarría cualquier asunto literario.

La nota finaliza con la decisión de los herederos y del albacea literario de publicar el libro como lo había planeado inicialmente Roberto Bolaño: un libro dividido en cinco partes y no cinco libros individuales. Esta nota tiene una relevancia plena en la lectura de la novela, pues cada una de las partes pueden leerse por separado; el lector podría leer alguna ignorando las otras partes, pero en su conjunto funcionan como una gran novela. Los nexos son innegables entre las cinco partes del libro; no obstante, la “Nota de los herederos” abona a esa unicidad, la intención de que el lector entre de lleno a la valoración predispuesta de que el libro que lee es una sola novela y no cinco novelas en un libro, y más aún, a pesar de ser una obra póstuma, sentimos que es una obra plena de Roberto Bolaño.

Otro paratexto interesante se encuentra al final del libro, la “Nota a la primera edición” (Bolaño, 2008a, 1121-1125), firmada por Ignacio Echevarría, editor de la novela, que habla, con un tono narrativo, sobre su experiencia como amigo, editor y lector de Bolaño. Nos deja en claro que este libro es el más ambicioso del autor, más ambicioso que *Los detectives salvajes*, y presume que es una novela casi del todo acabada, que la versión que se tiene de ella es muy cercana a la que el autor deseaba.

Dice también que es un libro planeado de mucho tiempo e inmediatamente hace un nexo con una obra previa de Bolaño, *Amuleto*, en donde encontramos por primera vez, de manera muy exacta, el número que da título al libro: “un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusaciones desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (2007a, 77). Esta nota va muy de acuerdo con los fines mercantiles del libro, que siendo una obra no del todo acabada, como se nos había dicho, sí tuvo una planeación de tiempo; es decir, Bolaño la había planeado desde el momento de elaborar otras obras. El editor busca la afirmación que valide el libro como una obra plena del autor. Este elemento paratextual se vuelve funcional para la lectura del libro, en cuanto a su origen póstumo; después de la nota parece que los resquicios de duda sobre la obra como terminada se cie-

rran un tanto más. Sin embargo, algo bastante llamativo es que esta nota se encuentra al final del libro y no al principio, como si el editor no hubiera querido infectar la lectura del libro hasta el final; más que una búsqueda de orientar una lectura es una constatación, o al menos eso siente este lector al encontrársela al terminar la novela.

Considero que el sino trágico de Bolaño sirvió como carta de presentación mercadotécnica de su última novela escrita, y en consecuencia, de toda su obra en general, estos paratextos son pues la presentación trágica de esta obra literaria como el legado cumbre del autor póstumo.

*Los paratextos autorales, intertextos e intratextos
como antesalas del horror bolañeano*

Los paratextos autorales, el título y el epígrafe se configuran como umbrales al horror de Bolaño. Aclaro, para quienes no lo conozcan, que el libro contiene cinco títulos, y detallo, que son, en la edición utilizada para este estudio (2008a): “La parte de los críticos” (13-207), “La parte de Amalfitano” (209-221), “La parte de Fate” (293-440), “La parte de los crímenes” (441-791) y “La parte de Archimboldi” (793-1119); pero únicamente me enfocaré en el (así lo llamaré) título total de la novela, la cifra 2666. El título total no ha sido analizado concisamente, quizá como consecuencia de la nota de Ignacio Echevarría en donde parece dar una respuesta contundente al cuestionamiento que pudiera desprenderse sobre este título numeral. La cifra parece referirse a un año en específico. Indagando en la obra de Bolaño, él mismo parece haber plantado las pistas para tener esta noción.

Las explicaciones del título son frecuentemente por medio de la intratextualidad, que identificamos como “el proceso intertextual [que] opera sobre los textos del mismo autor” (Martínez 2001, 151). Es interesante que, en el caso específico de 2666, el intratexto se afinque en un elemento además paratextual. El título total, acompañado de una lectura intratextual cobra una significación mucho más profunda y clarificadora de lo que trata

la novela. Al ser un número, las preguntas obvias, por lo general, podrían estar dirigidas hacia qué se refiere esa cifra. ¿Se refiere a una fecha futurística? ¿Se refiere a una cantidad? Ignacio Echevarría nos pone en su nota una referencia intratextual, que he citado líneas arriba, la referente a la novela *Amuleto*, escrita en 1999, cuatro años antes de la muerte del autor; si creemos que trabajó los últimos años de su vida (cinco años) en 2666, como dice Echevarría en la nota (Bolaño 2008a, 1122-1123), entonces ya tenía la idea de la novela al momento de publicar *Amuleto*.

Otro intratexto que nos ayuda a clarificar la lectura del título de la novela lo encontramos en *Los detectives salvajes*, en donde, en voz de Cesárea Tinajero, leemos: “dijo algo de los tiempos que se avecinaban [...] apuntó una fecha: allá por al año 2.600. Dos mil seiscientos y pico” (2008d, 596). El número no es exacto como en la cita de *Amuleto*, pero podemos inferir que se trata de uno muy similar. El capítulo en el que Cesárea suelta ese número es próximo al momento de su asesinato, y la poeta se refería a la perdición del hombre, un tema presente en la obra de Roberto Bolaño.

Estas dos referencias intratextuales nos dan una idea aproximada hacia la probable significación del título. La intratextualidad, nos dice Martínez, “transfiere cohesión y da sentido de conjunto a la obra de un poeta, pero puede, además, ser guía u orientación de la lectura” (2001, 154). Así, Bolaño, autor, nos da los guiños para orientar nuestra lectura. Sin embargo, no podemos dejar de lado la significación semántica de esta cifra titular. Si omitiéramos el número 2 inicial nos topamos con el número bíblico de la bestia mencionado en la Biblia, en “El apocalipsis”, capítulo 13, versículo 18: “Aquí hay sabiduría. El que tiene entendimiento, cuente el número de la bestia, pues es número de hombre. Y su número es seiscientos sesenta y seis” (Santa Biblia 2007, 1432). Este número se refiere a la marca que llevarán en la frente los avenidos a la bestia que llegará contra la santidad del mundo, nos dice la Biblia, todo situado en el ámbito preinfernial. Este intertexto redirigiría nuestra lectura hacia lo infernal, que es una de las bases del horror de la novela, que nos sitúa en la ciu-

dad de Santa Teresa asolada por los oscuros feminicidios como resultado del mal, y tiene su clímax en el tono del horror, como lo llama Carlos Walker en su artículo, que posee la novela, lo que nos lleva a nuestro siguiente punto, el epígrafe. Pero antes conviene detenerse un poco más en el título del libro.

Como nos dice Said Sabia en su análisis sobre epígrafes: “Una vez finalizada la obra es, en efecto, cuando el lector suele volver a considerar los epígrafes y comprobar la presencia de éstos en la forma con que lo han influenciado” (2014). Esta cita, a pesar de referirse a epígrafes, es aplicable a este título que no posee características descriptivas, y cuya lectura intratextual es únicamente posible a los lectores que conozcan las ya mencionadas referencias de la obra de Bolaño. Tomando la “esencia a posteriori” de la propuesta de Sabia, podría decirse que el título de la novela adquiere más sentido después de leerla: el número tiene los ya mencionados nexos con la obra anterior de Bolaño, se relaciona con una fecha improbable con la que el autor juega como un augurio de la perdición del hombre, un fin del mundo temido, pero que él nos dice que no podemos evitar, y sin duda tiene un nexo bíblico, más específicamente apocalíptico.

El título de la obra de Bolaño parece presagiar algo maligno, y la obra parece confirmarlo. 2666 en este sentido sería un tratado sobre el mal humano, un mal creciente y sin sentido. Cabe insistir en que el *horror bolañeano* no se encuentra sumergido en el mal, sin embargo, el sentido del título es quizá una respuesta de por qué los estudios sobre esta novela caen constantemente en este tópico. El *horror bolañeano*, contiene al mal, pero no como fin, no es el enclave literario de la poética de Bolaño, es un tema, un tópico más, el mal en la obra de Bolaño es un sin-sentido del que el hombre trata de escapar a través de rupturas lúdicas, literarias y azarosas, para sumergirse irremediabilmente en el horror.

Justamente del horror es de lo que trata el epígrafe de la novela: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” (Bolaño 2008a, 9). Los versos son de Baudelaire. Pero la traducción parece afectada para las intenciones de Bolaño,

pues el verso original dice: “Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui” (Baudelaire 2014, 233), y la traducción literal sería: “Un oasis de horror en un desierto de tedio”, o como se encuentra en ediciones hispanas: “En desiertos de tedio, un oasis de horror” (2003, 203). Como nos dice Walker (2010) Bolaño ya había utilizado este verso en su libro *El gaucho insufrible*, en su conferencia “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”;¹² no obstante, la traducción que usa del poema de Baudelaire es diferente al de 2666: “En desiertos de tedio, un oasis de horror”. Bolaño mismo señala que la traducción que usó en esta cita es la de Antonio Martínez. Un cambio sobresaliente en el epígrafe de 2666 es la individualización del sustantivo desierto. En *El gaucho insufrible* Bolaño utiliza el plural; nos dice Walker que quizá se debe a que Bolaño quería “el orden y singular del original”; es probable. Pero, continúa Walker, a la vez que restituye una versión más similar al original, Bolaño divide el verso en dos, añadiendo la partícula “en medio de”, que le da un nuevo tono al verso. No concuerdo con Walker en que la intención de Bolaño es la de restituir el singular original, aunque sí es patente este resultado “singularizador”. Yo lo miro en otro sentido, en el sentido del infierno de Santa Teresa. Me explico: si en la conferencia mencionada Bolaño señala que el horror forma parte del tedio que se relaciona igualmente con la literatura, no deja claro que los infiernos como desiertos sean plurales y, siguiendo la gradación del horror hasta 2666, en la novela restituye el singular de su epígrafe para remarcar la unicidad del infierno a tratar, un desierto de horror: Santa Teresa. No en el sentido de volver a los componentes como unidades singulares: desierto, horror, infierno, sino que en esta novela en particular nos enfocamos en un desierto que es a su vez un infierno. Bolaño realiza de nuevo un juego literario a partir de la traducción de un poema, y el juego lo observamos desde el epígrafe, e incluso, desde el título.

Por lo general, el epígrafe funciona como un direccionador de la lectura que se potencializa si el lector conoce la intertex-

¹² Walker la refiere como “Literatura más enfermedad”, sin embargo, el título correcto es “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”.

tualidad que lo rige. El epígrafe de 2666 es importante en este sentido. El poema del que está tomado se titula “El viaje”, y trata sobre la duración de la vida y la vivencia repetitiva que la rodea. Bolaño la retoma en este sentido en su conferencia mencionada de su libro *El gaucho insufrible*: “Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en eso hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal” (Bolaño 2008b, 151). El horror para Bolaño es una consecuencia lógica del aburrimiento, de allí que el oasis, el lugar de descanso sea el horror.

En el sentido anterior, 2666 trata sobre la nimiedad de la existencia circundada por una tediosa repetición, de la cual, el único escape es el horror, en el caso de 2666, impregnado de mal, pero el escape mismo es una transgresión lúdica. Como ya he venido apuntando, lo lúdico forma parte fundamental en la narrativa de Bolaño, un ludismo muy en deuda con Borges. Y como veremos más adelante, el juego y los conceptos que he venido bosquejando parecen cumplir un plan literario del difunto autor.

La humanidad, como el mismo Bolaño dice en la conferencia en *El gaucho insufrible*, está condenada a la enfermedad del tedio, más que al horror que es una forma de escape, y para él el horror es a la vez que escape, alimento de la literatura. Y la literatura misma funciona como un alimento, un refugio u oasis. Desde su lectura del poema de Baudelaire en “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, Bolaño hace un repaso de la existencia como la de un viaje, en donde el declive es inminente, pero aparentemente interminable:

En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, que llega un día que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo. Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror (2008b, 152).

A diferencia de Carlos Walker, que considera que el oasis podría estar representado por un cementerio (2010) —el cemen-

terio del año 2666 que se anuncia desde *Amuleto*—, en mi lectura de esta conferencia en concordancia con la obra de Bolaño y en específico con 2666, considero que un oasis del horror al que Bolaño se refiere en “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” es la literatura misma. Por supuesto que su representación en 2666 podría entenderse como un cementerio desértico, pero me parece que sería encasillar una conceptualización poética del autor en una lectura unívoca eludiendo su sentido metafórico.

Su intención, desde una lectura pragmática, es mostrar que la literatura funciona como un lugar (incluso lugares) de reposo del tedio diario; en el caso de 2666, no es un tedio patidifuso sino una realidad herida y mutilada que es asimilada como cotidiana o normal. Los feminicidios de 2666, que únicamente pueden mirarse con un cariz de aburrimiento si nos sumergimos en el contexto de la diégesis de la novela: mujeres que mueren todos los días, crímenes que son asimilados y absorbidos por todo mundo como algo cotidiano, allí radica el sentido del tedio que preocupa a Bolaño.

El aburrimiento es lo repetitivo que se ha convertido cierto crimen, cuya percepción se vuelve indolente; algo también ya utilizado por Bolaño en su novela *La pista de hielo* (2009b), donde el homicidio de una hermosa patinadora (otra mujer asesinada), termina por diluirse en la dejadez del entramado social que arma la narrativa de Bolaño. En el caso de 2666, a través del proceso de fictivización, un lector consciente de la realidad de Ciudad Juárez, asimila el reflejo de los feminicidios en la novela de Bolaño y vislumbra la apatía de sus espectadores. Los crímenes interminables en la novela representan el oasis/horror para el lector; no obstante, para los personajes esas mismas atrocidades parecen ser el temible tedio, y el oasis horroroso sólo es develado por el lector. Hay un juego interesante, entre realidad y ficción, amparado en el reflejo de una y otra en el que tanto el tedio como el horror cambian de posición: para el lector el horror son los crímenes, y los crímenes son el tedio de la mayoría de los personajes. Sin embargo, en la realidad están los feminicidios de Ciudad Juárez que, peligrosamente, se vuelven un tedio

(en el sentido de apatía y asimilación) en la realidad. Tomando como base los direccionalizadores paratextuales e intratextuales podría decirse que Bolaño señala un problema social, utilizando el medio que él considera adecuado: la ficcionalización de la realidad. Con *2666*, Roberto Bolaño parece ponerle una cifra al horror, una cifra que como título o paratexto, o umbral, es el portal a la iniquidad destinada a la apatía del hombre. La literatura, la ficción para ser más específico, es el espejo idóneo en el que nos miramos reflejados, en el que la desidia ante las injusticias de un mundo que se vuelve dolorosamente indolente, entumido y paralizado, es material y espejo de la ficción real.

Ahondando en este sentido de la literatura como oasis de horror, vuelvo a mi lectura sobre la conferencia de “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, en donde los conceptos del tedio y del horror parecen emparentarse con el juego. Para Roberto Bolaño el juego es parte fundamental en el quehacer literario, como los muestran sus propuestas narrativas *La literatura nazi en América*, *Los detectives salvajes* y *El tercer Reich*; el juego se convierte en esa apuesta inacabable, el tedio es el peor enemigo, incluso allí en el oasis, el tedio como el oxígeno termina por envejecerlo todo, por corroerlo, y la corrupción de ese oasis, ese tedio, se convierte en una especie de horror. La escritura es para él, en la que nos hundimos, hasta decidirnos al viaje, a la apuesta, al movimiento de juego, interminable, una enfermedad imposible: “Escribir, obviamente, es lo mismo que leer, y en ciertos momentos se parece bastante 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 el desierto y de vez en cuando las luces lejanas de los oasis que nos envilecen” (2008b, 155).

Y es atreverse a lanzarse en pos de esos oasis (que a su vez se oxidan y nos envilecen) lo que salva al ser humano del tedio y lo acerca a la locura y la enfermedad. Allí radica para mí el sentido del *horror bolañeano*, en el juego ante el tedio, el juego en este caso literario, un juego que busca la salida del desierto del aburrimiento a pesar de que sea un oasis de horror, un horror que se añade al arte como el infinito a más infinito, un oasis

del horror sin importar que sea el “abismo, que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto” (2008b, 156), sentencia Bolaño.

Para concluir con este análisis paratextual e intertextual cabe resaltar el posible engranaje entre estos elementos paratextuales con los intertextuales. Las notas del principio y del final del libro persiguen lo mismo, una reafirmación de la novela como una obra literaria de valor, ya sea reanimando su valor estético como obra finalizada o su valor en el contexto de la obra completa del autor, basadas en los nexos intratextuales. Y tanto el título total como el epígrafe, como en casi la totalidad de las obras literarias, toman la función de direccionar la lectura de la obra, pues ellos son los portales por los que reconocemos y presuponemos las habitaciones en las que nos internaremos, ya sean oscuras y caóticas o luminosas y frescas. En su conjunto, estos elementos, las notas, el título total y el epígrafe, nos presentan una obra póstuma que nos promete hablar sobre uno de los temas recurrentes en la obra de Bolaño, pero nos anuncian una cumbre o una inmersión plena en el abismo del horror; la novela escrita por un moribundo, un enfermo terminal que esperaba a la muerte más que al trasplante de hígado, que logró finalizar un libro ambicioso para reflejar el horror del mundo que dejaba, inmerso en guerras mundiales, golpes de estado, feminicidios, masacres institucionalizadas y no, y que son la base diegética no sólo de *2666* sino de muchas obras literarias.

“LA PARTE DE ARCHIMBOLDI” Y EL CRIMEN,
EL UMBRAL POÉTICO AL HORROR BOLAÑEANO

No puedo negar las implicaciones que la palabra horror ha tenido a lo largo de esta tesis, pero como he tratado de demostrar, el *horror bolañeano* no se fundamenta en la metafísica del mal únicamente, sino que su aporte estriba en la poética misma del autor chileno, y que viene con el paquete de los conceptos del juego, el azar, el tedio, el oasis y la literatura; el *horror bolañeano* se nos presenta como un conjunto de conceptos en formación

similar al de un fórmula química o al de una ecuación. Este apartado se encargará de develar la relación que se encuentra, o podría encontrarse, entre “La parte de Archiboldi” y “La parte de los crímenes”, foco del *horror bolañeano*, pero no su único contenedor. Sin embargo, cabe precisar que no nos someteremos a la aparente necesidad de explicar los posibles orígenes o antecedentes del nombre Archiboldi¹³ que Hans Reiter utiliza al convertirse en autor literario.

*“La parte de Archiboldi”: el umbral
del crimen del autor ficticio*

A pesar de que “La parte de Archiboldi” es el último apartado de 2666, considero que contiene elementos que la posicionan como precedente dentro de la línea cronológica de la novela, y como un umbral hacia “La parte de los crímenes”. Como mencioné en el capítulo uno de esta tesis, Bolaño mismo declara que la última sección del libro que redactaba, antes de ser internado dos semanas antes de morir, era la “de los crímenes”. En ese sentido casi toda “La parte de Archiboldi” se desenvuelve con anterioridad a las otras partes del libro, por lo que resulta clarificador de algunos hechos y remedio de algunas dudas; no obstante, abre la brecha a nuevas inquietudes. Como anteriormente con los umbrales estructuralistas gennetianos, de nuevo tenemos que detenernos en otro tipo de umbral, quizá conceptual, en el sentido bajtiniano, o más cercano a su sentido lexicográfico; quizá, incluso, más que un umbral, un largo túnel liminar como puente entre dos puntos o situaciones focales. Es Archiboldi quien detona la búsqueda y viaje de los académicos, lo que eventualmente los lleva, a los lectores junto a estos, hacia un viaje al horror de Santa Teresa. Archiboldi, en la estructura de 2666 parece cumplir un

¹³ Sobre la posible razón del nombre bautismal de Archiboldi, véanse los estudios de Pablo Corro, “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño” (2014); Andrea Torres, “2666 de Roberto Bolaño: una figura de escritor, una idea de literatura” (2014); y Juan Carlos Galdo, “Fronteras del mal/genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño” (2014).

papel de apertura y de cierre, el libro inicia con su presencia evanescente, y finaliza con su esencia personal, cercana.

Archimboldi es el escritor enigmático e inencontrable para los académicos “detectives” de “La parte de los críticos”, como lo fueran Ulises Lima y Arturo Belano en *Los detectives salvajes*. Estos nuevos detectives de 2666, académicos europeos, van en la búsqueda imposible de un autor evanescente: la solución del enigma no llega para ellos, llega para los lectores de la novela en la parte final; nosotros seríamos los testigos envidiables de lo que a los académicos les es vedado: la vida, la presencia, de Archimboldi; pero, por supuesto, algo a lo que nosotros no tendríamos acceso, es a la obra archimboldiana, esas novelas que a pesar de saber que las escribe, y sus títulos, y los momentos de su vida que influyen en esos procesos creativos, no leemos. Nosotros somos los probables testigos de algo más: del “lugar de crimen”, del umbral autoral.

Para entender a qué me refiero con “lugar del crimen” basta hacer una cita a “La parte de Archimboldi”, cuando el adolescente Hans Reiter, el nombre mortal de Archimboldi, conoce y se hace amigo del sobrino del barón Von Zumpe, Hugo Halder. Reiter formaba parte de la servidumbre en la mansión solitaria de los Von Zumpe, cuyos únicos habitantes esporádicos eran el sobrino del barón y la baronesita. El sobrino, Hugo Halder, era un ladrón de los tesoros de la mansión, Reiter lo sorprende y al final se convierte en su cómplice pasivo, así como en su amigo. Con el tiempo Halder le ofrece los libros de la biblioteca a Reiter, quien toma de la biblioteca el libro *Parsifal* (o *Parzival*) de Wolfram Eschenbach. Halder le habla de la obra que Hans Reiter eligió para iniciarse en el mundo de la literatura, aunque acabará hablando de la vida de Wolfram Eschenbach más que del libro mismo; le habla del contexto medieval del autor, y el narrador de 2666 nos dice: “Halder le contaba todas estas cosas de Wolfram, como si dijéramos para situarlo en el lugar del crimen” (Bolaño 2008a, 822-823). Pues, entonces, “a veces el arte es un crimen” (Bolaño 1999), como afirma Bolaño en la entrevista en “La belleza de pensar”.

Bolaño también usa el término crimen en su ya citada conferencia “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, en su lectura sobre el poema “Brisa marina” de Mallarmé, en donde el poeta francés, nos dice Bolaño, decanta el fin del hombre, donde ya todos los libros han sido leídos y, la carne es triste y sólo, según Bolaño: “le quedan las ganas de viajar. Y ahí está tal vez la clave del crimen” (2008b 154). A pesar de lo interesante de la aseveración hermenéutica por parte de Bolaño del poema de Mallarmé, no puedo evitar que el término crimen, en referencia al poema, o a la idea que Mallarmé quería expresar, llame mi atención al vincularla con el sentido de la obra de Bolaño; resaltando el título de la cuarta parte de la novela de 2666: “La parte de los crímenes”.

Llamar lugar del crimen a lo que podemos entender como el contexto del autor, me parece no sólo un guiño metafórico, sino una propuesta autoral de Bolaño. No obstante, si él llama lugar del crimen al contexto del autor, con el término de crimen podría referirse tanto al autor como a la obra. En la escena citada, Halder narra sucesos relativos a la vida del autor medieval y su carácter. Sin embargo, estos comentarios o críticas, a pesar de que dan un dibujo subjetivo del autor, influyen en la lectura de la obra, en este sentido las críticas de Halder hacia Eschenbach podrían considerarse como paratextos transductuales. Halder toma la función de crítico literario y sitúa al joven Reiter en el lugar del crimen, influyendo en su propia perspectiva de la escena del crimen, la obra literaria de Eschenbach, en la que se sumerjirá.

El mismo pasaje resulta de alto interés para mí, sobre todo si lo aplicamos a la parte que precede a “La parte de Archiboldi”: “La parte de los crímenes”, pues me parece que Bolaño, con ese título, no se refiere únicamente a los crímenes que enlista en ese apartado; quizá podría referirse a su uso personal del término crimen, meramente literario; además de la alusión obvia a las mujeres asesinadas. Los crímenes, también, como las obras literarias sobre esas mujeres, las narraciones de sus vidas individuales que parecen motivos secundarios ante la totalidad de feminicidios

como noticia que asola Santa Teresa: restituir la individualidad de las víctimas contra el horrorismo, en el sentido de Cavarero.

Al enfocarnos en “La parte de Archimboldi”, se descubre un juego de Bolaño: el lector de 2666 sólo vislumbra el “lugar del crimen”, que en este caso sería “La parte de Archimboldi”, en donde carecemos de “crimen”, o los “crímenes” literarios del escritor. Entonces, “La parte de Archimboldi” es un umbral autorial: en un sentido ficcional es una obra extratextual a la literatura del autor ficticio. Bolaño juega, a la manera de Borges, con los límites de la realidad de un autor ficticio, de nuevo, como lo hiciera en *La literatura nazi en América* o en *Los detectives salvajes*.

La vida de Hans Reiter parece ser un saldar de deudas con la literatura de Bolaño, la confirmación de que “la carne es triste” y que el único escape es la literatura. Reiter convertido en Archimboldi parece demostrar esto, llegado un momento de su vida se refugia en la literatura; sin embargo, no puede escapar de la linealidad de la vida cuando al final su hermana lo contacta y le pide que asista a visitar al hijo de ella, y sobrino de Archimboldi, el probable multifemicida Klaus Haas, y entonces, el autor octagenario decide viajar a México. El final resulta revelador desde el punto de vista del viaje, pues cuando Archimboldi pensó que no le quedaba nada por hacer en la vida más que escribir sus páginas finales, haciendo viajes cortos por Europa, su vida toma un rumbo opuesto y el movimiento lo lleva al infierno de Santa Teresa. Me parece que el viaje al que se enfrenta Archimboldi es similar al viaje que dicta Mallarmé, en su búsqueda de algo más. Y ese algo más podría ser el crimen.

*“La parte de Archimboldi” como umbral del horror
bolañeano a “La parte de los crímenes”*

“La parte de Archimboldi” me parece que pone en práctica completa el juego bolañeano de la narrativa. Desde esta perspectiva, la poética creativa y del horror que propone Bolaño conjunta al juego y al viaje como posibles escapes y, al mismo tiempo (ceñidos a la circularidad encontrada en la lectura de Bolaño del poema

de Mallarmé), retornos a lo original. El oasis del horror, el escape del tedio. Para Arndt Lainck “la poética (de Bolaño) es el resultado de la experiencia del horror ante los hechos irreversibles y los empeños fútiles” (2014, 31). Conuerdo con él en esta apreciación sobre la poética de Bolaño, una poética que busca un escape del olvido, un deseo que acaso sea el motor de todo ser humano. Y en este caso, en el crimen de Bolaño, la literatura, ese juego, como posible escape del olvido. La trasgresión, el crimen en forma de juego para salir del tedio que atosiga incluso los oasis; un crimen que nos lleva a otro atolladero quizá tedioso, por lo que lo revelador se encuentra en el crimen o salto hacia el azar.

Al emparentar la figura humana de Archimboldi con los poetas franceses que Bolaño trata en la conferencia mencionada, Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé y Rimbaud: “con los que ya hay suficiente” y “en cuyos versos se prefiguran los grandes problemas que iban a afrontar Europa y nuestra cultura occidental durante el siglo xx y que aún están sin resolver” (Bolaño 2008b, 143), estos temas son patentes a partir de la vida de Hans Reiter. Una vida surcada de vicisitudes muy propias de los europeos nacidos en 1920, y más específicamente en la extinta Prusia, esa isla que ya no existe, como el narrador de *2666* nos repite. Un hombre que vive los escombros de una patria, derrotado, y que es arrastrado por la nación que quiere resurgir, Alemania. Los temas de la perdición, el abrumador tedio, la esperanza del viaje, y el horror, la enfermedad y la locura, giran en torno al ciclo de la vida. Archimboldi es el constructo viviente o vivible que Bolaño refleja en su novela.

La vida de Archimboldi parece encauzada a una desidia en donde la voluntad del hombre se ve rebasada por su acción de inercia: dejarse llevar por el cauce de la vida.¹⁴ Hans Reiter refleja

¹⁴ Recordemos la cita que hace Roberto Bolaño en el video de “La belleza de pensar, Entrevista a Roberto Bolaño, 1999”, cuando le piden que lea algo de su amigo Mario Santiago Papasquiaro: “Si he de vivir que sea sin timón y en el delirio” (Bolaño 1999). La idea de dejarse llevar, encauzado. En el siguiente capítulo encontraremos a otros personajes de *2666* que aparentemente son dóciles totales a la deriva del destino, aun en la perdición o en medio de las llamas de un infierno terrestre.

ese ser que antecede a los poetas cuyos versos a Bolaño seducen. Archimboldi, por otro lado, es el reflejo mismo de esa carne que se cansa de la estática y de la necesidad del viaje, así sea al horror o al azar.

Dos citas dan cuenta de por qué considero que “La parte de Archimboldi” funciona como un umbral hacia “La parte de los crímenes”, y poniendo como pretexto el orden de la edición póstuma de la novela, en donde “La parte de Archimboldi” finaliza el libro; podría decir, incluso, que quizá el hecho de mantenernos la duda del enigmático escritor, desde el principio con “La parte de los críticos”, para después resolver el “crimen” con la aparición plena de Archimboldi, es un juego de Bolaño. Pero, si nos afincamos en una de las declaraciones de Genette: ¿es lícito leer un texto póstumo en el que nada nos dice así y cómo el autor lo hubiera publicado en caso de estar vivo? (1989, 12). Respondería que sí, ya que desde mi punto de vista, el orden de las partes de la novela no afecta plenamente los resultados de mi análisis.

La primera de las citas se encuentra en las páginas finales, cuando Lotte, la hermana menor de Archimboldi, después de largos años de lejanía, lo reconoce como el autor de un libro que lee durante su viaje a México. Lotte, a pesar de su avanzada edad, viaja constantemente a México para visitar a su hijo preso y en proceso jurídico por las muertas de Santa Teresa. El libro que lee se titula *El rey de la selva*, y le parece autobiográfico: leía su vida en un libro, entonces supo que era su hermano: “El estilo era extraño, la escritura era clara y en ocasiones incluso transparente pero la manera en que se sucedían las historias no llevaba a ninguna parte: sólo quedaban los niños, sus padres, los animales, algunos vecinos y al final, en realidad, lo único que quedaba era la naturaleza que poco a poco se iba deshaciendo en un caldero hirviendo hasta desaparecer del todo” (Bolaño 2008a, 1111). Ese caldero hirviendo podría entenderse como un final horroroso, un lago de fuego infernal, un final deparado a toda vida. Eso refleja al autor de ese texto ficticio, a un hombre en la cumbre, en la vejez, con la carne triste, como lo llama Mallarmé, pero no es necesario ser viejo para que la carne sea

triste, también se puede estar enfermo, próximo a la muerte, como el mismo Bolaño en plena redacción de 2666.

La siguiente cita es significativa en tanto que anuncia algo en apariencia inacabado. En el final de la novela sólo observamos a Archimboldi caminando por un parque y el anuncio de que iría a México. Queda la pregunta de qué ocurre con Archimboldi en ese viaje, en ese lanzarse de nuevo azarosamente al infierno de Santa Teresa. La respuesta podría estar contenida en la siguiente cita, que extraigo de la escena del reencuentro de Archimboldi con su hermana Lotte:

—Hay tantas cosas de las que ya no me acuerdo —dijo Lotte—. Buenas, malas, peores. Pero de la gente amable nunca me olvido. Y la señora editora era muy amable —dijo Lotte—, aunque mi hijo se pudre en una cárcel mexicana. ¿Y quién se va a preocupar de él? ¿Quién lo va a recordar cuando yo me muera? —dijo Lotte—. Mi hijo no tiene hijos, no tiene amigos, no tiene nada —dijo Lotte—. Mira, ha empezado a amanecer. ¿Quieres un té, un café, un vaso de agua?

Archimboldi se sentó y estiró las piernas. Los huesos le crujieron.

—¿Tú te ocuparás de todo?

—Una cerveza —dijo.

—No tengo cerveza —dijo Lotte—. ¿Tú te ocuparás de todo? (2008a, 1116).

El deseo de Lotte no refleja la esperanza de que su hermano rescate a su hijo de la cárcel, cosa por demás difícil y quizá improbable para el autor octagenario, sino hacer de su hijo algo memorable, un deseo meramente modernista: la trascendencia. Y desde mi punto de vista, la única manera en la que Archimboldi podría hacer aquello es inmortalizando a su sobrino en literatura. Archimboldi viaja a México para realizar un nuevo “crimen”, o crímenes literarios, en el sentido metafórico de Bolaño. Archimboldi es, como dice Saucedo “un escritor sin miedo a asomarse en el abismo de la realidad y cuya obra revela esa visión” (2012, 174), haciendo alusión a otra declaración de Bolaño sobre lo que debería de ser un autor.

La parte de Archimboldi para mí es la refutación de muchas de las creencias o dudas del Bolaño autor, que es como decir del

Bolaño humano y escritor, del ser finito y del ente que se quiere infinito ante los oasis de horror. “[Póstumo] Suena a nombre de gladiador romano. Un gladiador invicto. O al menos eso quiere creer el pobre Póstumo para darse valor” (Bolaño 2008c, 342), recordemos esta respuesta de Bolaño cuando le preguntan por la palabra póstumo en su entrevista con Mónica Maristain. Él entendía que Póstumo sería su campeón, sería quien lucharía la batalla con su novela casi finalizada, sabía que él proveería a ese luchador de la armadura, si no adecuada, al menos confeccionada por él, por el Bolaño autor, el hombre que estaba más para allá que para acá. Uno de los ejes principales de “La parte de Archimboldi” apunta hacia ese temor de desvanecerse en el olvido de la muerte humana, y la literatura surge como continuidad, como el elemento histórico innegable. Incluso capaz de rescatar a las muertas que campean la vacuidad de Santa Teresa.

Lo anterior nos ayudaría a responder la pregunta de si *2666* fue escrita por su autor como una novela póstuma. Opino que *2666* fue para Bolaño una novela ambiciosa, que, ante su enfermedad mortal y el trasplante que no llegaba, a pesar de que él no lo deseaba se convirtió en la última novela que podría escribir. Incluso estaba consciente de esa probabilidad, y esto puede verse reflejado en el sentido de alcanzar una cumbre o necesidad de la concretización de sus obsesiones poéticas en *2666*.

El mismo Bolaño pone a prueba esa resistencia en la juventud del soldado Hans Reiter, quien enfermo y herido es enviado a Kostekino para curarse, allí, en una isla, abandonado. Al buscar vendas para sus heridas da con el diario oculto de un tal Boris Abramovich Ansky, que relata la vivencias, un tanto tortuosas y similares a las del mismo Reiter. En la narrativa de Ansky, como autor omnisciente, como apunta Carmen Fragero (2012), encontramos la vida e incluso la obra del autor Efrain Ivanov, autor menor, rescatado del olvido a través del diario de Ansky. El diario de Ansky resulta un detonante en la psique de Archimboldi por la posibilidad de cierta inmortalización o al menos rescate del olvido. Tiempo después, Archimboldi finaliza su primera novela, *Lüdicke*, título que anuncia el “carácter esencialmente

lúdico y jugueteón de su escritura”, como dice Lainck (2014, 47), lo que resalta la obsesión de Bolaño por el juego como algo fundamental en la literatura. Y al lograr publicar su novela, Hans Reiter, utiliza el nombre de Benno Von Archimboldi, quizá para ocultar su verdadero nombre, ya que había asesinado a un antiguo comandante ejecutor de judíos polacos, según el narrador de 2666. Pero el lector no puede eludir el sentido de invención, el juego del literato, que contagia la nueva realidad de Archimboldi.

Dicho lo anterior, reitero que puede considerarse “La parte de Archimboldi” como un preámbulo creativo a “La parte de los crímenes”; incluso, Archimboldi podría formar parte de la narrativa de ésta como autor. No obstante, la inmortalización, o el grabado literario de la memoria no parece desembocar ni centrarse en Klaus Haas en “La parte de los crímenes”, sino en las mujeres muertas, así que la aseveración de Archimboldi redactando la memoria de su sobrino en “La parte de los crímenes” resulta inverosímil y forzada. Sin embargo, no podemos eludir lo que rodea a esa aseveración, la posibilidad de la memoria y la trascendencia a través de la literatura, que es en sí lo que Bolaño parece proponerse a realizar con “La parte de los crímenes”. Como los autores que él admiraba, se decide a meter la cabeza en el horror, lanzarse hacia el abismo azaroso.

*¿Archimboldi feminicida? El autor
como promotor del horror*

Otro preámbulo destacable es la duda sobre la muerte de Ingeborg, la mujer de Archimboldi, aquejada por una enfermedad incurable. Si bien Archimboldi y su sobrino tienen diferencias morales en tanto que Archimboldi es un asesino, pues aunque de su participación en la guerra no tenemos registros de que haya asesinado a alguien, sí se nos dice que asesina a un herido con quien convive que le confiesa con orgullo sus ejecuciones sumarias de pueblos y villas, mientras que Klaus Haas sólo es un probable culpable de algún feminicidio en Santa Teresa (Lainck 2014, 29). Me parece que falta mencionar el hecho confuso de

la desaparición de Ingeborg en un pequeño pueblo, donde: “Los aldeanos [...] dijeron que en efecto, haría unos días, había llegado una pareja de alemanes y que hacía unos pocos días el hombre se había marchado solo, puesto que la mujer había muerto ahogada” (Bolaño 2008a, 1048).

La duda reside en si Archimboldi, eutanásicamente, asesinó a su mujer arrojándola a un río, o ahogándola. Podría considerarse que esta duda es una desproporción de mi parte; sin embargo, permítanme apuntar que la escena precedente a ésta, relatada a paso veloz, es la de Ingeborg en una de sus recaídas en un hospital, y el casero de Archimboldi confesándole a éste que él (el casero) mató a su mujer, como efectivamente se rumoreaba en todo el pueblo, pero nunca se había comprobado. Este probable feminicidio abre de nueva cuenta una conexión criminal con “La parte de los crímenes”. Archimboldi, cansado y dolido por el sufrimiento de su mujer amada, quizá decidió ponerle un fin definitivo a todo padecimiento vital.

El probable Archimboldi feminicida lo emparentaría con Carlos Wieder, el poeta y asesino de *Estrella distante*. Aunque las caracterizaciones de personajes son diferentes, el acto de matar los emparenta, ambos meten “la cabeza en el horror” y se convierten en lo que Bolaño nos anuncia como verdaderos orfebres artísticos del horror. En este caso, podríamos decir que Wieder era un preludio a Archimboldi, y de nuevo nos encontramos en un palimpsesto en la obra de Bolaño.

También podríamos atribuir la confusión de este pasaje al carácter incompleto de la novela. Un probable descuido del borrador, aunque en lo personal considero que este argumento sería insuficiente dado los precedentes en la obra de Bolaño. Quizá sea más justo tomarlo como un juego narrativo, una postura riesgosa del autor al convertir a su personaje en un feminicida, enmarcado dentro del contexto de las muertas de Santa Teresa, ciudad en la cual recalca al finalizar la novela.

Allí pues encuentro el umbral o umbrales que une a “La parte de los crímenes” con “La parte de Archimboldi”. Un umbral que se afina en el quehacer literario fundamentado en los preceptos

que parecen mover la narrativa tardía de Roberto Bolaño; en su quehacer de los crímenes o de las obras literarias como crímenes, y otro probable, como el crimen que emparenta a Archiboldi, un autor del horror mismo, con los feminicidas de Santa Teresa.

3. El caso de 2666, el *crimen* de “la parte de los crímenes”

Este capítulo se conformará como una *autopsia poética* de la obra 2666. El autor de este texto confiesa que antes de partir hacia los vericuetos interiores de la obra póstuma de Bolaño, sospecha, como un forense que le ha “echado” una primera mirada concienzuda al cuerpo que se dispone a diseccionar, en donde radica el mal preponderante que se convertirá en el foco de su análisis: “La parte de los crímenes”. Es algo conocido, y vale la pena recalcar, que una autopsia por lo general no toca una sola parte corporal; a pesar de que alguien muriera de un infarto en plena calle, le harían una autopsia como si le hubiera dado derrame cerebral. Así, esta autopsia tenderá a enfocarse en “La parte de los crímenes”, pero serán ineludibles las otras cuatro partes que conforman o completan la obra. Esta propuesta poética de una autopsia, al ser una licencia poética, permite la flexibilidad de poder decir que se practica en algo vivo, un ente palpitante en cada página.

Para develar la esencia del *crimen* (crimen en el sentido bolañeano), primero es necesario centrarnos en el enfoque humano que lo rodea; no las víctimas, sino los testigos oculares, fortuitos y pasajeros. La mayoría de los personajes en 2666 parecen tener un destino prefijado sin excepción: llegar, transitar Santa Teresa, algunos incluso vivirla y/o morirla. El carácter ficticio de estas personas, entes literarios, cobra una significación suprema: son la representación de miles de seres y voces muchas veces silenciados o simplemente ignorados; la literatura intenta resarcir este

vacío. Admirable sería, sin duda, abocarnos a cada uno de los personajes que nos presenta la novela, pero el proyecto resultaría farragoso y el espacio de este estudio insuficiente, por lo que nos centraremos en personajes, que si bien son principales en ciertas secciones, son testigos pasajeros, los que apenas tienen un contacto con el horror sin verse irremediabilmente atrapados.

Inmediatamente es importante mirar el lugar: Santa Teresa. No sólo como una ficción o parábola, también como una copia de la realidad. Bolaño no pretendía crear un lugar de la nada para depositar su diégesis apocalíptica: a la realidad le sobran escenarios. La inquietud de Bolaño no va sobre la novedad del acontecimiento horrorífico, sino, como un periodista de nota roja, busca abonar algo al catálogo necrológico del devenir humano.

Por último, entraremos a “La parte de los crímenes” para sustraer una propuesta analítica de la obra bolañeana, lo que Bolaño llamaría: el *crimen*. En el caso concreto sería la *autopsia poética del horror bolañeano*, a la manera en la que Bolaño parece hacer con las autopsias de las 109 mujeres asesinadas. Las conclusiones a las que se lleguen, salvedad de la realidad, no cerrarán el caso sino, seguramente, abrirán nuevas líneas de investigación que llevarán a la ramificación de nuevas hipótesis.

LOS TESTIGOS PASAJEROS Y LA CONFIGURACIÓN DE LO HUMANO RUMBO AL CRIMEN

No hay historia sin personajes, y también, una sentencia aún más compleja, en palabras de Bolaño: ya no hay novela que se sustente sólo en su argumento (Bolaño 1999). La extensa 2666 cumple en gran medida esa propuesta estética de Bolaño, su argumento no se complejiza con la multitud de voces narrativas como en *Los detectives salvajes*, sino que ahora es Santa Teresa, cual vector urbano, y su relación con el mundo; las direcciones del viaje hacia el desierto del norte mexicano se vuelven más numerosas y extensas; sumado a esto, la cantidad de cadáveres y crímenes acaecidos allí. En 2666 la composición de una novela total es perseguida con una desesperación moribunda. Es pues

una mezcla precisa, riesgosa, azarosa en apariencia, de lo que Bolaño se proponía en su quehacer narrativo. Después de hacer una novela como *Los detectives salvajes*, lo estético cobra preponderancia; sin embargo, el argumento no queda menoscabado, ni mucho menos.

A pesar del número de personajes en 2666, no tan cuantiosa resulta la selección de los personajes a tratar en este estudio, sobre todo relacionados al motivo poético del *crimen bolañeano*. Uno de los personajes de mayor peso, es sin duda, Benno von Archimboldi. Como ya había apuntado, Archimboldi resulta en una especie de orfebre del *crimen* bastante embarrado en el mal. Este autor ficticio parece ser el autor literario idóneo para Bolaño que se prefigura como aquel que se atrevía a meter la cabeza en el abismo; y a lo anterior añadido: y poder sobrevivir a ese abismo y retratarlo de manera espectacular, y proyectarlo bellamente con una estética sublime que es capaz no sólo de conmover sino de dejarnos patidifusos, profundamente estremecidos en un deleite placentero, así sea el de un abismo horroroso.

Archimboldi, totémico orfebre de su realidad, cumple con uno de los papeles centrales de la novela, quizá del mismo peso que el de las 109 mujeres asesinadas (orfebre y orfebrería). Él es el testigo póstumo, el forense del *crimen* en 2666. No es un testigo presencial, al menos no lo es en la trama de la novela; es un personaje que no vemos entrar en contacto directo con Santa Teresa, pero es un especialista del *crimen* como literatura, por lo que al final, su decisión de ir a Santa Teresa abre la brecha a esa conclusión: Archimboldi es el testigo final, y es en él, en su reporte cual médico forense, en donde el *crimen* parece potencializarse y el círculo de creación promete concluir.

Hay muchos personajes, casi todos, que sí tienen una relación cercana con lo que llamo el *crimen*, sin embargo me enfocaré en los cuatro críticos europeos, Óscar Amalfitano y Quincy Williams (Oscar Fate). En esta breve selección he considerado preponderante que estos personajes estén en contacto pleno, presencial, con Santa Teresa y el *crimen*, sin necesariamente formar parte de él, además de encabezar “Las partes de” que dividen a la novela.

Los críticos y la idealización de la razón

Los cuatro críticos académicos jóvenes son con quienes inicia el recorrido de *2666*, que parte precisamente con “La parte de los críticos”: Jean-Claude Pelletier, francés; Piero Morini, italiano; Manuel Espinoza, español y Liz Norton, inglesa. Al cuarteto lo une su interés por la obra de Archimboldi, y son, desde sus trincheras, lingüística e idiomática, entusiastas detectives, perros sabuesos, académicos consolidados, a la vez que niños curiosos, ingenuos, en busca del autor (o su obra) que, sin saberlo, los llevará al mismo horror.

Es posible hablar de cada uno de ellos individualmente; no obstante, como equipo de búsqueda, el mote de los críticos resulta de una implicación mucho más profunda. Es en su agrupación donde la crítica a los críticos (valga la tautología) que hace Bolaño toma mayor peso. No es una simple historia de académicos: es una crítica a lo académico. Pues los cuatro, a pesar de buscar a Archimboldi, y atravesar (tres de ellos) medio mundo y un océano, y pisar un infierno terrestre, nunca logran encontrarlo, así, apersonado, físicamente ante ellos.

Las implicaciones inmediatas de dicha lectura parecen apuntar hacia la inconsistencia de la lectura académica o al menos a la improbabilidad de clarividencia. Los críticos nunca lograrán dar con Archimboldi, lo hará el lector de *2666* en “La parte de Archimboldi”. Los académicos sólo tienen la obra; en un sentido hermenéutico, es en el “artefacto literario”¹⁵ desde donde pueden aproximarse al autor; toda lectura entusiastamente historiográfica, ni se diga polisistémica, parece inútil, a pesar de que la academia lo persiga: encontrar al verdadero autor, entrevistarlo, escucharlo hablar de su obra, de la literatura. Con “La parte de los críticos” Bolaño parece realizar una segregación: los críticos se dan a la obra, a lo etéreo, a lo inmarcesible del autor. El cariz humano parece escapárseles allí en sus trincheras de sangre y

¹⁵ Para Mukarovsky, en palabras de Segre, el artefacto literario es: “el objeto estético que en la conciencia de una determinada colectividad corresponde al artefacto material, al objeto creado por el artista” (2001, 12), en este caso: el libro en su materialidad física.

vísceras macilentas del espejo en blanco y negro de las letras y el fondo del papel o la pantalla.

Bolaño parece sustentar la importancia de la lengua para los críticos más que la parte humana. En una escena, a la manera de análisis estilístico y lexicográfico, enlista las palabras que Pelletier y Espinoza usan en su conversación telefónica: “El nombre de Liz Norton se pronunció cincuenta veces, nueve de ellas en vano. La palabra París se dijo en siete ocasiones. Madrid, en ocho. La palabra amor se pronunció dos veces, una cada uno. La palabra horror se pronunció en seis ocasiones y la palabra felicidad en una (la empleó Espinoza)” (Bolaño 2008a, 61).

Sin ser casual, pero sí parecerlo, el narrador detalla esto como parte de la descripción o a manera de explicación de la plática entre estos dos académicos jóvenes. Este pasaje demuestra el carácter de los críticos o al menos es la concepción que Bolaño prefigura de ellos. Personas que atienden a la trama de su vida ligados al número de palabras que se pronuncian, estadistas del lenguaje.

Pero la relación con el *crimen poético*, eminentemente bolañeano, se vuelve algo bastante más complejo. Cada crítico tiene una visión diferente, aun persiguiendo los mismos fines y con las mismas inquietudes aparentes. Mas de nuevo la solución parece precisa, es difícil para ellos acceder a los linderos del verdadero horror, a pesar de que tres de ellos recalcan temporalmente en Santa Teresa.

A Pelletier, Espinoza y Norton, el horror de la ciudad se les revela como un telón transparente en una ciudad inundada de agujeros y vacíos que no logran ver o se niegan a hacerlo mientras la recorren en la busca de Archiboldi. Sin embargo, la distancia con esa realidad es insalvable, a la manera de la catalogación de los viajeros de Todorov, son “exodas” (2007, 392), viajeros que apenas vislumbran la realidad extranjera, ya se alistan para retornar a sus propios países.

Morini, el crítico italiano es el primero en vislumbrar el horror mexicano. Hombre recluido en una silla de ruedas, lee un artículo dedicado a las mujeres asesinadas en Santa Teresa.

Morini se imagina a la periodista italiana que escribió el artículo que, se nos explica, estaba en México para hacer un reporte sobre el movimiento zapatista. Morini imagina a esta mujer enterándose de lo acontecido en el norte del país, decidiéndose a atravesarlo de sur a norte en busca de la noticia, y en algún punto Morini anhela poder seguirla en ese trayecto.

Ésa es la primera alusión a México y sus muertas, algo que se absorbe en la lejanía, un espectáculo de momento: Morini leyendo sobre las muertas que superan la cifra de cien, y él pensando que son muchas más de las que un asesino italiano ha logrado y, en algún punto, pasa a algo más atractivo para él: imaginar el viaje de la periodista. Para después de una hora olvidarse del todo del artículo, sentencia el narrador de 2666.

El horror, por ser un espectáculo, de esa manera lejana e imprecisa, no resulta para Morini más que en una lectura pasajera, sin importancia vital, exceptuando el anhelo patente dada su incapacidad física: poder realizar el viaje de Chiapas hacia Sonora. Y es la mención de Morini importante pues es el único de los críticos que no viaja a México en la busca de Archimboldi. Se nos dice que él alega que su médico se lo había prohibido, pero la explicación del narrador resulta más libresca, pues:

A su modo y antes de que sus amigos emprendieran la búsqueda de Archimboldi, él, como Schwob en Samoa, ya había iniciado un viaje, un viaje que no era alrededor del sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación, una experiencia en cierto sentido nueva, pues esta resignación no era lo que comúnmente se llama resignación, ni siquiera paciencia o conformidad, sino más bien un estado de mansedumbre, una humildad exquisita e incomprensible que lo hacía llorar sin que viniera a cuento y en donde su propia imagen, lo que Morini percibía de Morini, se iba diluyendo de forma gradual e incontenible, como un río que deja de ser río o como un árbol que se quema en el horizonte sin saber que se está quemando (Bolaño 2008a, 144-145).

Morini resulta un espectador fundamental desde una perspectiva del horror y terror, pues con su cuerpo inmóvil a diferencia del español, el francés y la inglesa, atrapado en su propio

cuerpo y mente, Morini parece vislumbrar cuestiones que se les escapan a los otros académicos. Cosa que quizá lo acerque un tanto más a la literatura, al menos en el sentido metafísico del horror. Su nivel de cognición, afectada de alguna manera por su inmovilidad, trasciende la llaneza del texto, y se adentra en los sentimientos. Morini es, a pesar de no partir en su búsqueda, el más cercano a Archimboldi.

Los otros tres críticos parten a México, país con el cual su contacto es a través de “no lugares” en la acepción de Augé (2000): hoteles, autobuses, etcétera. Al ser México un enorme “no lugar”, su contemplación parece configurada en la novela por la semántica, los arquetipos e ideales personales, además de las noticias inmediatas (donde resalta la palabra muertas); pero ellos persiguen una palabra/nombre en especial: Archimboldi, quien, comprueban al ver su firma, había pasado por un hotel de la Ciudad de México: “Hans Reiter. Una noche. Pago al contado” (Bolaño 2008a, 145).

Impulsados por esa prueba autográfica e instados por el Cerdo (otro mote irónico de Bolaño para burlarse de las realidades no sólo mexicanas sino humanas, pues, el Cerdo es el apodo de un funcionario de cultura), viajan hacia Santa Teresa. Al llegar a ella la ciudad les parece “un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a3 ponerse en marcha a la más mínima señal” (2008a, 149).

La relación de los críticos con *el crimen*, al menos de los tres que logran visitar Santa Teresa, es de una manera tangencial, de mirar sin mirar o de mirar cosas distintas. Su relación distraída con el horror de los crímenes en Santa Teresa es la metáfora de la imposibilidad de mirar de frente al horror mismo, desde la comodidad de interpretaciones, hambrientas, no obstante, de una obra que parece escapárseles, aunque incida de manera venal en sus propios seres. Sin embargo, el horror parece consumirlos lentamente, son como presas ingenuas que no comprenden que es lo que las corroe.

Liz Norton, la inglesa, es la primera en darse por vencida y huir hacia Europa, tanto Pelletier como Espinoza aguantarán

varios días más. Espinoza teniendo un romance con una joven santateresiana, pobre, hermosa, claramente el tipo de víctima de los homicidios y, Pelletier, perdido, recluido en su habitación de hotel relejando las obras de Archimboldi. Los dos al final deciden partir de México, sentenciando Pelletier: “Archimboldi está aquí, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él” (2008a, 206). Pelletier, aún sin pruebas tangibles, parece más convencido que nunca, después de sus relecturas del autor alemán, que Archimboldi tenía, debía estar en esa ciudad infernal.

Por otro lado, la invalidez de Morini no resulta en la contraposición de esta mirada tangencial, sino es una contemplación más precisa. Si bien, como nos dice Cavarero en su diferenciación entre terror y horror, Morini está impedido a huir, huida a la que mueve el terror mas no el horror que paraliza. Atrapado en una contemplación del horror, Morini, prisionero de su silla, no puede escapar de la abstracción de su propia vida siquiera. No obstante, la vitalidad de su existencia está mediada por las sensaciones de soledad y sus ambiciones filosóficas. A diferencia de sus compañeros, las cuestiones meramente carnales parecen escapárseles, depositadas en la contemplación.

Santa Teresa para los críticos fue algo circunstancial; para Norton, específicamente, un punto pasajero, pero inolvidable y horrible. Norton califica a Santa Teresa como una “horrible ciudad”, aunque era importante estar allí y dar con el “mejor escritor alemán del siglo xx” que pudiera morir “sin poder hablar con quienes mejor lo han leído” (2008a, 158). La idea preconcebida por ellos mismos como los “que mejor han leído” a Archimboldi, de nueva cuenta incide en la pedantería aparente de la academia. Que, sin embargo, bien leído o no, no son capaces de vislumbrar lo que motiva al hombre de carne y hueso, el de a pie, al visitar esa ciudad infernal del norte de México, aunque lo sospechan.

Los críticos son testigos con miras profundas, llenas de conocimiento, de una razón que los mantiene a flote, limitando casi todos sus impulsos salvajes, aunque Espinoza y Pelletier parecen acercarse a cierta liberación total que no llega a concretarse, ni

en la escena de violencia brutal que protagonizan. La misma limitación que de pronto parece cegarlos hacia lo más inmediato. No obstante, apegados a la cronología de la diégesis de la novela, son posteriores al viaje anunciado al final de la novela; son los testigos que llegan al foco del horror después que nuestro testigo artifice. Sin embargo, no podrán vislumbrar el horror en su máxima expresión, al menos que Archimboldi escriba un libro sobre las muertas de Santa Teresa.

Amalfitano: de la esposa loca a los libros en el tendadero

Amalfitano, profesor chileno, antes radicado en España que se muda a Santa Teresa, resulta un personaje apático. Aparentemente es un hombre forjado en una buena cepa de humor latinoamericano, resignado a su destino impuesto, que termina cayendo en una ciudad que, como veremos, cumple con la premisa de la seducción del horror, paralizante a la mayoría de los santateresianos, Amalfitano rodeado de éstos y parecen volverse inermes ante la profusión de sugestivas evisceraciones y demás escarnio humano. Sin embargo, Amalfitano no conforma parte del horror, a pesar de vivir en Santa Teresa parece un tanto lejano, en un limbo o una burbuja de apatía. En medio de todo busca proteger a su hija sin hacer lo propiamente esperado: irse de Santa Teresa y no volver la vista atrás, huir como si de Sodoma o Gomorra se tratara.

Óscar Amalfitano llega a México por petición de una amiga suya después de que su contrato en la Universidad de Barcelona terminara.¹⁶ No del todo convencido llega a México, lugar en el que de pronto se verá profundamente atrapado. Su negativa

¹⁶ En *Los sinsabores del verdadero policía* podríamos, con justificadas reservas (en ese libro armado con retazos o trozos que no parecieron convencer a Bolaño, y que su editor y herederos decidieron publicar en 2010), encontrar más rastros, un tanto diferentes, del pasado europeo de Amalfitano a lo que nos proporciona 2666. Según *Los sinsabores del verdadero policía*, Óscar Amalfitano abandona Barcelona por una cuestión de ética laboral, pues fue sorprendido en un *affaire* con uno de sus alumnos, por lo que su contrato no terminó, sino que fue revocado.

a irse de Santa Teresa no parece responder a su lógica de vida: proteger a su hija. Sin embargo, sí parece empatar con su actitud de dejadez o de pasividad enfermiza.

En 2666 Amalfitano, no obstante, parece dueño de la situación que lo envuelve. Si bien está rodeado del horror santateresiano, no está inmerso en él. Es otro testigo que cruza de manera sesgada la zona nodal de los crímenes, temeroso de verse inmerso si Rosa, su hija, pasara a formar parte de las estadísticas de mujeres asesinadas. Amalfitano es un hombre del presente, su presente, caótico y confuso, bastante cercano a la locura. Amalfitano tenía una mujer, llamada Lola, quien los abandona a él y su hija de dos años. Lola, loca, infiere el lector, se va de visita a un manicomio en Mondragón a ver a su poeta favorito, y sólo volverá años después con las noticias de que ha tenido un hijo y ha contraído sida. Y Amalfitano, al rememorar el hecho, dice que “la locura es contagiosa” (Bolaño 2008a, 228).

Amalfitano llega a Santa Teresa y parece quedarse varado sin explicación para él, o al menos él mismo no puede explicárselo del todo: “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” (2008a, 211).

Y es en Santa Teresa en donde el narrador desenvuelve a Amalfitano: académico, catedrático, profesor, traductor de Archimboldi, el único por quien los críticos europeos, en su viaje a México, sienten simpatía y empatía. No obstante, no deja de ser un personaje sombrío, con una entereza mental frágil: como si ya hubiera vivido demasiadas cosas malas y sólo esperara más.

Amalfitano, de tener una pareja loca parece estar al borde de la locura él mismo. Cuelga un libro de origen azaroso en un tendedero, como para darle una lección dejándolo batirse al aire de Santa Teresa; escucha voces, voces que le preguntan sobre su vida, que lo cuestionan desde una perspectiva personal pero con resonancias filosóficas; se dedica a crear entramados geométricos con nombres de filósofos, de los cuales discute con él mismo

y con las voces que escucha. Amalfitano resulta un personaje insólito, especial por la cosmovisión de su realidad. Y en su presente, si algo campea, es el miedo.

Uno de los pasajes más bellos e intensos en donde la realidad de Santa Teresa parece reunir, al mismo tiempo, los feminicidios, el ámbito urbano, la naturaleza, las fronteras entre lo personal y lo público, a la vez que la violación de la intimidad, y sobre todo, la imposibilidad de detenerlo, es un pasaje de narración eólica:

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, 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 (2008a, 260).

Amalfitano, a la distancia, como un testigo, se sabe inmiscuido hasta las “bragas” de su hija en el asunto que atañe a Santa Teresa. Pero como un buen latinoamericano se resigna, no sin antes tratar de salvar a su hija, y salvarse a sí mismo en cierto modo.

También, en cierta medida, Amalfitano parece surgir como otro *alter ego* de Bolaño, no tan preciso ni publicitado por Bolaño mismo como Arturo Belano. Algunas cosas, no obstante, parecen hermanar a Bolaño y Amalfitano: ambos, chilenos que huyen al exilio, amantes de Kafka, considerándolo el mejor escritor alemán del siglo xx, (2008a, 158), según Amalfitano, y el mejor escritor del siglo xx, sin más, según Bolaño (2008c, 326). Sin embargo, la diferencia radical entre Amalfitano y Bolaño está en el estilo de vida y el cariz de académico. Amalfitano es un amante de la literatura pero un académico latinoamericano ante todo. Aunque

ambos, sin duda, parecen seres modernos en su acepción romántica: Amalfitano se sabe percedero, igual que Bolaño se sentía con los días contados, y busca trascender de una forma biológica, salvando a su hija Rosa, a quien logra sacar de Santa Teresa, arrojada también a un viaje azaroso hacia Estados Unidos y Bolaño tratando de lograr esa novela póstuma como primicia final.

La estática, aparentemente indiferente, de Amalfitano puede ser catalogada como un *spleen* baudelairiano, un ser moderno, que ha entrado a un estadio de búsqueda y de razonamiento, que cuelga un libro de geometría porque comprende que además de la razón es necesario sentir. Amalfitano, ya cerca de la locura hacia la liberación de sus impulsos íntimos, contrario a los críticos acartonados, testigos pálidos, apunta como Ovejero en *La ética de la crueldad* que “La locura es preferible a una normalidad que sólo puedes obtener mediante la amputación de tus impulsos más íntimos” (2012, 94). Y recordemos la cita a los versos de Mario Santiago Papasquiaro por parte de Bolaño al ser entrevistado: “Si he de vivir que sea sin timón y en el delirio” (Bolaño 1999), versos utilizados como epígrafe de su novela *La pista de hielo* (Bolaño 2009b).

Amalfitano es el testigo ocular desde su aparente desidia eminentemente latinoamericana, idealmente europea. Observa el horror contagioso sabiéndose percedero y una pieza del juego azaroso del destino. Ante lo cual su única declaración, mirando batirse entre el aire el libro que colgó en el tendedero, sería: “La locura es contagiosa” (2008a, 228), y no podría ser más elocuente.

Fate: destino, identidad y raza

Oscar Fate, reportero afroamericano radicado en Nueva York, por cuestiones de trabajo atraviesa la frontera hacia México. El nombre parece otro signo lúdico en el marco bautismal de Bolaño para con sus personajes: Quincy Williams, nombre de Fate, recuerda a Thomas de Quincey, el escritor satírico inglés; y varios más, por ejemplo: Pedro Negrete por Jorge Negrete y Pedro Infante, El Cerdo, Lalo Cura, etcétera.

Fate, de una manera que evoca a los detectives de las novelas negras en su veta más apática (verbigracia, Wallander), es un hombre serio, sensato, incluso valiente, pero con una actitud de apariencia pasiva, lenta. Es como una trampa de fiereza contenida en la pasividad, en una actitud pacificada de un hombre resignado a los dolores de la vida, un dolor que se conjura desde las primeras líneas de “La parte de Fate”:

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas (Bolaño 2008a, 295).

El misterio en Fate es precisamente la razón de ese dolor y ese lago oscuro. A la manera de Amalfitano existe en Fate un aparente dejarse arrastrar por el destino, grabado incluso en su apodo. También parece un hombre que de cierta manera actúa en cuanto a las concesiones de la sociedad. Al morir su madre, al inicio, no sabemos nada del resto de una familia inmediata, por lo que todas las actividades funerarias recaen en él, y se limita a hacer lo necesario, sin concesiones sentimentales o quejidos dolorosos. Hay una sencilla aceptación de las circunstancias.

Cuando muere su compañero de trabajo que cubría la sección de deportes, Fate recibe el encargo de ir a cubrir una pelea de box al otro lado de la frontera, a Santa Teresa. Acostumbrado a hablar sobre situaciones políticas de importancia social, Fate encuentra el encargo como algo extraño, pero sin mediar objeciones emprende el viaje sin saber aún nada de los feminicidios que asolan esa ciudad. No obstante, existen noticias sobre los asesinatos en Santa Teresa; en una de las escenas se narra un reportaje sobre el tema en la televisión, pero Fate ya se había dormido.

La televisión de alguna manera interactúa con la diégesis de “La parte de Fate”, cosa que ha analizado Anna Topczewska en su artículo “La pantalla del libro abierto. Sobre el papel de la televisión en ‘La parte de Fate’ ” (2012). Por mi parte considero que el interés de Bolaño al retratar esta situación muy estadounidense es para realzar el valor de este aparato no sólo dentro de la cosmovisión estadounidense en un ámbito social, sino también como herramienta narrativa, algo ya discutido y expuesto de manera genial por David Foster Wallace en su “*E unibus pluram: Televisión y narrativa estadounidense*”, compilado en su libro *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (2001). De allí que además de que “La parte de Fate” muestra signos que lo perfilan como novela negra, también tenga tintes de serial de televisión norteamericana.

Al ser un periodista cultural, a Fate el caso de los feminicidios le resulta más atractivo que una pelea de box, por lo que solicita permiso para realizar un reportaje, un *aide-memoire* lo llama él, sobre el tema, pero su jefe le niega la posibilidad de cubrir el caso. El diálogo entre Fate y su jefe de sección es bastante llamativo, pues devela una faceta que el lector no había percibido en Fate hasta ese momento, su vocabulario se vuelve agresivo, ofensivo y amenazante, mientras que su jefe se limita a tratarlo con condescendencia pero con órdenes inquebrantables. Bolaño bosquejaba a un personaje genuinamente afroamericano con un “argot negro”: lo mismo llama “hermano” que lanza ofensas a la madre de su interlocutor. Pero más allá de la cuestión de razas y estereotipos, se realza la actitud de alerta dormida en Fate.

Guadalupe Roncal, periodista de la Ciudad de México que cubre los feminicidios, invita a Fate a la entrevista que le concederá el sospechoso de los crímenes que está encerrado en la cárcel. Ella es una periodista talentosa, aunque desconocida, y que corre menos peligro que un periodista conocido, razón por la que es elegida para cubrir la entrevista, se nos dice. Pero ella no puede evitar sentirse aterrada ante la amenaza precedente de los asesinatos de varios de sus colegas. Razón por la que, al conocer a Fate, insiste en que éste la acompañe a la entrevista.

Fate cubre la pelea de box, pretexto para estar en Santa Teresa, pero que revela de manera explícita el matiz de entretenimiento que provee la violencia al hombre. Incluso, el ambiente de la pelea de box parece un espectáculo que aburre, un juego que ha hartado al hombre, pero que no deja de lado, ya sea por intereses económicos o por supervivencia. El box, lejos de ser central en la trama, se vuelve parte del relleno narrativo, lo mismo podría tratarse de una pelea de gallos, de perros o una película de balaceras: es lo que rodea al cuadrilátero y más allá de las paredes del recinto, lo realmente importante, y donde el narrador de 2666 centra su mirada.

El día de la pelea Fate conoce a Rosa Amalfitano, exnovia de Chucho Flores, periodista deportivo mexicano con quien Fate entabla una relación de colegas más que de amigos. Fate, declara, parece enamorarse de Rosa. La chica despierta algo en él, un sentimiento que le hará seguir al grupo de mexicanos por toda Santa Teresa, incluso cuando ya debería de ir de regreso a los Estados Unidos.

En un restaurante la concepción de Fate sobre el contexto físico es precisa: “este lugar es infernal” (2008a, 395), pero páginas después declarará que la ciudad le gusta, al menos le gustan las mujeres, a lo que el sparring con el que platica, Omar Abdul, dirá que “Esta ciudad es una mierda, hermano” y “Las mujeres de aquí no valen un pedazo de mierda” (2008a, 402). Fate también se entera que un colega de Omar, que era exboxeador, mató a golpes a su hermana estando ebrio, pero su abogado logró liberarlo de la justicia mexicana después de varios sobornos. Las mujeres corren un inminente peligro, comprende Fate.

Ésa es la razón por la que rescata a Rosa Amalfitano de la casa de Charly Cruz, drogada, y la lleva a su cuarto de motel y posteriormente a la casa de Amalfitano. No sin antes sentir que le volvía la vida, o la energía por la vida y por huir del horror, gracias al contacto con Rosa, una mujer que le devuelve algo de aliento, una de esas que están siendo masacradas en Santa Teresa:

Fate le extendió la mano a la muchacha. Rosa se levantó y cogió su mano. La mano de la muchacha le pareció tibia, una temperatura

que evocaba otros escenarios pero que *también*¹⁷ evocaba o comprendía aquella sordidez. Al estrecharla tuvo conciencia de la frialdad de su propia mano. He estado agonizando todo este tiempo, pensó. Estoy frío como el hielo. Si ella no me hubiera dado la mano me habría muerto aquí mismo y hubieran tenido que repatriar mi cadáver a Nueva York (2008a, 408).

Chucho Flores no pone objeción cuando Fate se la lleva, es Corona, otro personaje sin rostro, que parece ser policía, quien intenta detener a Fate a punta de pistola, pero éste lo noquea con un golpe en la mandíbula. Después, el probable policía los perseguirá sin alcanzarlos para vengarse, o algo peor, por toda Santa Teresa. Al día siguiente será Quincy Williams, Oscar Fate, quien reciba la petición de Óscar Amalfitano de sacar a su hija de México y ayudarla a volver a Barcelona. Fate se convierte en un héroe, un detective de novela negra que apaciguadamente, casi azarosamente, logra salvar el día.

Los elementos raciales entran en juego al final. Fate logra asistir, antes de cruzar la frontera, a la entrevista con el sospechoso número uno de los homicidios contra mujeres, lo que parece resarcir en menor medida sus deseos de investigación sobre las muertas. Conoce al gigante blanco, rubio, acusado de los femicidios, quien dirá: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (2008a, 439). Contrapuesto a las declaraciones de Fate, al último momento, ante las dudas de Rosa, le dirá que es posible que no corran peligro “pero no pienso quedarme para averiguarlo” (2008a, 430).

Es Fate un sobreviviente al roce del horror santateresiano, es un testigo que actúa aunque no da testimonio escrito como deseaba, pero no se queda anonadado ante lo que contempla. De una manera rigurosa, para Fate los femicidios no son el horror sino el terror, y huye de ellos. No obstante, su petición de cubrir el reportaje para la revista en la que trabaja, comprendemos que Fate no es un personaje indiferente, a pesar de su configuración primera. Fate no es un observador pasivo, no comprende ni pretende comprender el horror de los femicidios, prefiere huir.

¹⁷ Cursivas en el original.

La declaración que Fate daría del *horror bolañeano* sería: “no pienso quedarme para averiguarlo”, y no podría ser más valiente. Sin embargo, a pesar de sus acciones decididas en los momentos correctos, a pesar de su enamoramiento, a pesar de su moral y ética, el dolor lo corrompe, el peso de su existencia se resume en soportar el día a día. Es un personaje que parece resistirse al horror. No obstante, sabe, en el fondo, que no puede huir del todo de él.

SANTA TERESA, LUGAR DEL CRIMEN: ¿OASIS O ESPEJISMO?
JUEGO Y AZAR EN EL FOCO DEL HORROR HUMANIZADO

El nombre de Santa Teresa es una referencia patente en la obra de Roberto Bolaño como la de una ciudad ficticia del norte de México. Una de las menciones que más resalta, por salirse del apelativo geográfico, es la alusión a un personaje con este mote, sobresaliente por la corporeidad homónima del nombre de la ciudad icónica en su novela póstuma, nominación incluso cariñosa en esas líneas. La siguiente cita es de *Los detectives salvajes*, de una sección narrada por una exnovia de Arturo Belano, uno de los dos detectives literarios centrales de la novela:

Una tarde, mientras dormía, sentí una voz de mujer. Reconocí en el acto a una antigua amante de Arturo. Yo la llamaba Santa Teresa. Era una mujer mayor que yo, debía de tener veintiocho años, y sobre ella se contaban siempre cosas extraordinarias. Luego escuché la voz de Arturo, muy bajita, diciéndole que yo estaba dormida. Durante unos minutos los dos siguieron cuchicheando. Luego Arturo hizo una pregunta y su antigua amante dijo que sí. Mucho después he comprendido que lo que Arturo le preguntó era si quería verme dormir. Santa Teresa dijo que sí. Me hice la dormida. La cortina que separaba la única habitación de la sala se corrió y Arturo y Santa Teresita entraron en la oscuridad. No quise abrir los ojos. Después le pregunté a Arturo quién había estado en la casa. Él pronunció el nombre de Santa Teresa y me mostró unas flores que ésta me había traído (Bolaño 2008d, 408).

Este mote humanizado de Santa Teresa despierta la suspicacia del lector. Intuitivamente liga este nombre con una ciudad,

no obstante que el nombre tenga orígenes divinos y carnales. Existe una inquietud sobre la significación del nexo de este personaje y la ciudad ficticia en *2666*. Abonando a esta duda, en las notas editoriales de la novela se incluyen unas líneas en las que se nos dice que Bolaño había anotado por algún lado que el narrador de *2666* era su personaje y *alter ego* en varias de sus obras, Arturo Belano. Sin embargo, en lo anterior, Santa Teresa pierde en cierto modo su esencia macrocósmica al emparentarla con la Santa Teresita exnovia de Belano; podríamos, incluso, intuir que es una banalidad bolañeana, una especie de guiño del hombre ante un gusto personal, un amor de la adolescencia o juventud, situación que parecería vacua, si no consideramos que Bolaño era un hombre que estaba marcado a fondo, y su literatura también, con su pasado, y esto se ve reflejado en sus obsesiones estéticas, incluso filosóficas; juegos, al fin y al cabo, profundamente personales.

Dejando de lado este cariz humano del autor, el nombre Santa Teresa tiene resonancias religiosas, específicamente católicas. La imagen de Santa Teresa como significación de pureza, caridad errante, bondad nómada, resulta en una burla brutal ante lo que leemos que ocurre en esta ciudad. De nuevo nos encontramos con una puesta en juego de las palabras, los iconos o los símbolos inútiles en su palpabilidad vital. Una burla imperiosa en el mundo narrativo bolañeano.

Esta segunda acepción del nombre de la ciudad parece más conveniente a su sentido dentro de la novela. Santa Teresa que sería el trasunto de Ciudad Juárez,¹⁸ como han secundado Furez (2014) y Tornero (2014), por mencionar a dos que se han dedicado a analizar este espacio diegético, y también como lo habrán intuido infinidad de lectores de *2666*, resulta ser un foco con una fuerza de atracción para todos sus habitantes. Ciudad Juárez era considerada un lugar diseñado para prosperar, a un

¹⁸ Santa Teresa, Sonora, en *2666*, no Chihuahua, como Ciudad Juárez. En el estado de Sonora actualmente se pueden encontrar dos localidades rurales con el mote Santa Teresa, ninguna fronteriza, ni industrial y muy poco habitadas.

salto de paso de Estados Unidos, plagada de fábricas y demás oportunidades económicas desde la segunda mitad del siglo xx (Gonzales, 2006, 24). Santa Teresa es una ciudad inundada de las mismas esperanzas que se ven ahogadas con el paso de los años. De la misma manera que lo fuera su reflejo real todo empieza con la aparición de algunas muertas: mujeres desconocidas, brutalmente asesinadas, maltratadas en vida y abandonadas como basura después. Tanto en Ciudad Juárez como en Santa Teresa, algo surge, un terror de entre los escombros de estos cuerpos que van sepultando la idea de la ciudad esperanzadora, que se convierte en pesadilla: ambas son oasis que resultan ser espejismos malditos, charcos de horror.

La razón de la santificación nominal parece reflejar un talante irónico. Lo que se presume de santa, paradisiaca, oasis, se convierte en infernal, y la belleza femenina en depósito a la vez que cuna de la crueldad suprema. Lo bello y lo sublime que son a la vez horror y terror. También se remarca la preponderancia de lo femenino; el cambio de un apelativo masculino, Juárez, por Santa Teresa, parece remarcar la insistencia en la denostación de algo femenino en paralelo a las muertas.

Añadido a los análisis anteriores del *horror bolañeano*, es importante partir de los conceptos del “lugar” y “no lugar” manejados por Augé a partir de Certau (2000, 45), y aplicarlos en, como la propia contraportada de 2666 anuncia: el “trasunto de Ciudad Juárez”. También, incluir la mezcla conceptual que hemos venido siguiendo: el tedio, el oasis, el juego y el azar, que forman parte de esta poética. Y es partiendo de estas bases argumentativas que podemos observar el talante de la ciudad de Santa Teresa como lugar literario del *crimen* en la novela 2666.

Todo recae en Santa Teresa: ¿maligno imán?

Santa Teresa no es el primer referente de espacio que encontramos en la novela; no obstante, es el punto alrededor del cual los eventos diegéticos y los personajes giran hasta el final. La primera mención de la ciudad en la novela la tenemos por parte

de dos personajes secundarios: “Santa Teresa —dijo el viejo—. ¿La conoce usted?” (Bolaño 2008a, 141). El viejo es uno de los tantos personajes sin nombre, sin rostro, dentro de la novela, que formula la anterior pregunta al funcionario de cultura apodado el Cerdo, quien responde no conocer tal sitio, aunque sí conoce Hermosillo. El viejo contaba que iría al norte, a conocer, sin más. El Cerdo termina con una declaración sobre Santa Teresa, a pesar de no conocerla, que marcará toda la novela: “es grande, sí, hay fábricas, y también problemas. No creo que sea un lugar bonito” (2008a, 141). Santa Teresa se nos presenta como un destino azaroso. El viejo pudo haber elegido cualquier otro lugar, sin embargo, es Santa Teresa a donde se dirige. Azaroso es también el viaje de los cuatro críticos que andan en busca del escritor Benno von Archimboldi. Azaroso e impactante, sus vericuetos por esta ciudad mexicana quedan resumidos en las palabras de Liz Norton, la crítica inglesa: “Santa Teresa, esa horrible ciudad” (2008a, 187).

Más allá del azar, la ciudad es un imán mucho más palpable, como podemos mirar en incontables escenas. Pero vale la pena volver al caso de Amalfitano para quien “los primeros días [...] en Santa Teresa y en la Universidad de Santa Teresa fueron espantosos, aunque Amalfitano sólo en parte se dio cuenta” (2008a, 255). Uno de los cuestionamientos más repetitivos en “La parte de Amalfitano” es cómo, o por qué, pudo preferir trabajar en la Universidad de Santa Teresa, que por otro lado “parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar” (2008a, 239), que quedarse en la Universidad de Barcelona. Santa Teresa parece una ciudad imán, pantanosa de horror, una telaraña que escoge a sus capturados de manera misteriosa.

Si Amalfitano parecía tener una opción, hay muchos otros personajes que no la tienen, ya sea porque nacieron en la ciudad y la sienten su hogar, o porque ésta ha sido el lugar atractivo para encontrar un trabajo, y aun así, horribles como lo es, deciden permanecer en ella y convertirse en parte de ella, y subsecuentemente, también parte del horror.

El periodista Sergio González, homónimo personaje ficticio del periodista real, en la novela llega a Santa Teresa, ciudad que le pareció: “industriosa y con poquísimo desempleo” (2008a, 471). Se aloja en un hotel del centro llamado El Oasis, Bolaño de nuevo haciendo alarde humorístico de un juego de palabras ante la perspectiva primera del periodista y la realidad de la ciudad que el lector ya ha intuido. Para Sergio González personaje, la realidad que poco a poco va descubriendo se convierte a golpe de noticias en una ruina espectacular, ante la cual de poco o de nada sirven las acciones que buscan detener su derrumbe total, el oasis se revela infernal espejismo.

Santa Teresa es, el lector lo comprende, una ciudad industrial, idónea para el exceso laboral pero no para vivir. No obstante, parece tener un control ante los personajes de la novela. Desde un enfoque narrativo es claro el procedimiento usado por Bolaño. La configuración de esta ciudad ficticia cumple con las características necesarias para plantear sus inquietudes narrativas, además de servir como lugar llamativo para los lectores. Esta ciudad, como puesta ficticia, resulta atractiva para el lector; a la manera de un Macondo, Yoknapatawpha, Comala o Mordor, Santa Teresa refleja el interés del lector que busca mirar la maldad y el horror como espectáculo: una ruinoso ciudad que se desploma, cual edificios humeantes como dos chimeneas que colapsan ante la mirada de millones de espectadores. Bolaño no desconoce el placer estético que pueden producir lo bizarro, lo grotesco y lo horroroso, lo fantástico de la literatura. La belleza del horror.

Aunando lo anterior a la relación con Ciudad Juárez, es necesario acotar el placer estético que la literatura puede ofrendarle al terror para convertirlo en un espectáculo estético o de horror. Parece una nueva puesta en tiempos contemporáneos hacer de alguna noticia horrible o terrible a nivel internacional, algo estéticamente disfrutable; en 2666 eso es precisamente el motor de la novela, lo atractivo del horror. Más allá del inexplicable arribo y permanencia de habitantes y la imparable llegada de más personajes que parecieran desfilar en la ciudad, está la puesta creativa que el lector disfruta por el hecho de saber que esto es ficticio, a

pesar de la inmediatez real de Ciudad Juárez, pues, en el deleite de la lectura, Santa Teresa no es Ciudad Juárez.

Si bien Santa Teresa resulta como un imán a donde todos los personajes de la novela parecen destinados a recalar, esta característica resulta inexplicable, al menos en apariencia. Este ciclo del *horror bolañeano* se cumple a cabalidad, cada personaje ha sido lanzado o se ha lanzado al horror. Cada uno buscaba un cambio y ha caído azarosamente en esta ciudad fronteriza, como especie de “no lugar”.

Para todos estos personajes mencionados, Santa Teresa cumple a cabalidad algunos preceptos de las apreciaciones del “no lugar” acotado por Marc Augé. Santa Teresa es un espacio constituido “con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios” (2000, 98). Augé acota que estos “no lugares”, por lo general son los medios de transporte, las terminales, aeropuertos, hoteles, tiendas, etcétera. No obstante, se puede pasar de la configuración espacial a la configuración textual del espacio: Florida, Tahiti, Cancún, son representaciones que se cimientan más en la idea preconcebida antes que lo físico tangible del destino espacial. Santa Teresa, a la manera de Ciudad Juárez, es un “no lugar” de carácter textual por reflejar el horror, pero también un “no lugar” por su carácter transitorio, ciudad en la que llegan muchos trabajadores en busca de prosperidad que, oasis imperfecto, resulta una cárcel, una jaula de la cual pocos logran escapar.

Santa Teresa es un imán para los personajes, pero resulta aún más atractivo en su configuración hacia los lectores. Si los personajes apenas logran sobrevivir a Santa Teresa, ya sea que mueran o cambien radicalmente, el lector de *2666* padece una fascinación superior en tanto los observa, el encantamiento de la ciudad infernal detona una apreciación crítica de hondo calado, donde cada página resulta un anestésico para todo el horror embebido en la lectura; Santa Teresa de “no lugar” peligrosamente peca de convertirse en un “lugar” conocido, familiar, íntimo, propio. Peligroso no por el peligro físico, sino por la posibilidad patente que existe en la frontera de los términos “lugar” y “no lugar”,

como la realidad se vuelve ficción y el terror se convierte en horror, un espectáculo estético.

*Lugar de los crímenes: ciudad frontera
y otras esperanzas disfrazadas*

Santa Teresa, un “no lugar” frontera entre México y los EUA, a la manera de todo concepto multilateral, dinámico en la diégesis y en la lectura, no deja de sorprender por su carácter de tentación infernal. Una de las escenas más reveladoras, bella y horrible, de Santa Teresa como paso ilusorio hacia un lugar mejor, hacia un oasis, está en “La parte de los crímenes”:

Un inmigrante salvadoreño encontró el cuerpo detrás de la escuela Francisco I. Madero, cerca de la colonia Álamos. Estaba completamente vestida y la ropa, salvo la blusa, a la que le faltaban varios botones, no presentaba desgarraduras. El salvadoreño fue acusado del homicidio y permaneció en los calabozos de la comisaria n.º 3 durante dos semanas, al cabo de las cuales lo soltaron. Salió con la salud quebrada. Poco después un pollero lo hizo cruzar la frontera. En Arizona se perdió en el desierto y tras caminar por tres días llegó, totalmente deshidratado, a Patagonia, en donde un ranchero le dio una paliza por vomitar en sus tierras. Pasó un día en los calabozos del sheriff y luego fue enviado a un hospital, en donde ya sólo podía morir en paz, que es lo que hizo (Bolaño 2008a, 491).

Santa Teresa resulta un lugar de perdición. Pareciera que el inmigrante, y todo el que tenga contacto con ella, resultara maldito a su paso por la ciudad. Pero no es así, pues la maldición es azarosa, como vemos en los casos de las muertas: la ciudad tiene millones de habitantes, y las muertas son poco más de cien. El hecho de su asesinato parece azaroso, y el horror, ya sea detonado en una sola muerte, resulta impactante, tanto para los que la viven como para quien observa. Así, la muerte de un pobre y desconocido inmigrante resulta indolora dentro de la cosmovisión de los feminicidios en la novela, para los personajes acostumbrados a las noticias de jóvenes mujeres asesinadas, esa noticia resultaría en algo menos que una nota de un par de

líneas en la sección policial. Para el lector de 2666, por otro lado, inmiscuido en la breve descripción, precisa no obstante, resulta más conmovido por esta muerte que por la del cadáver que el inmigrante encontró. Quizá porque las muertas comienzan a ser un signo recurrente en la novela; pero nosotros somos conscientes de la estética del horror, atrapados en la frontera misma del terror y el horror y del espectáculo o la empatía; el lector, bebedor empedernido del horror en este punto de la novela, comprende que la muerte del salvadoreño cumple la misma función que el de los feminicidios, azaroso e injusto, que rompe una realidad indolente y gratuita en su multitud.

El “no lugar” santateresiano, urbe económica, industrial, fronteriza, en algún modo ociosa, habitable, es para el lector un espejismo, un depósito de las obsesiones humanas: la ruptura del tedio, la fragmentación de los enclaves ciudadanos como el orden cívico, la policía eficaz, el respeto, la igualdad de género, la honestidad, la responsabilidad laboral: cada uno de estos anhelos capitalistas son denostados, la ciudad se fragmenta o es fragmentada tanto por sí misma como por sus habitantes, salvajes y racionales a la vez, actores o espectadores, habitantes o pasajeros. Lo que la lleva a ser un lugar donde, en palabras de Witthaus, “escasea la cohesión social y abunda el anonimato” (Henningfeld 2015, 70). Santa Teresa es el foco, el lugar literario del *crimen bolañeano*: en donde no puede encontrarse la tranquilidad eterna, el *spleen* total. Como seres modernos o posmodernos no es posible entregarnos al tedio; la ruptura, el derrumbe de Santa Teresa no es más que otro salto azaroso, macrocósmico en su caso en particular, en busca del oasis, un oasis, que como la prefiguración de Santa Teresa, será en algún punto reconfigurado en un círculo vicioso, y de nueva cuenta colapsaría. Es parte del juego horroroso dentro de la poética del *horror bolañeano*.

Los feminicidios: el pretexto para darle nombre(s) al horror

El lugar literario de los crímenes es, no obstante, un depósito de otros lugares, mucho más pequeños, espacialmente: basure-

ros, descampados, casas, etcétera. El libro *Huesos en el desierto* (2006), de González Rodríguez, habla de Ciudad Juárez como una ciudad asentada en un desierto. Santa Teresa lo es también. Sin embargo, pocas veces los restos son encontrados en el extrarradio de la ciudad. Es común encontrarlos en zonas desérticas, pero en un sentido urbano. Citando a D’Alessandro: “vincularemos a la ciudad textual con dos conceptos de Deleuze y Guattari [...] “espacio liso” y “espacio estriado” [...] el primero como un espacio sin organización, sin centro, “nómada”, itinerante, cambiante, como el desierto o el mar [...] el segundo, espacio estriado, es organizado, jerárquico, dimensional, medible” (2006). El “desierto” citadino es un compilado de espacios lisos, aparentemente libre de implicaciones legislativas, y posteriormente, según la trama de 2666, también libre de aplicaciones de justicia.

Si el nombre de Santa Teresa parece libre de cierto azar, los nombres de las mujeres no lo son. Bolaño, de la misma manera que con el nombre de su ciudad ficticia, cambia el nombre de las 109 víctimas. Quizá lo importante en este sentido no es indagar en el nombre de estas víctimas sino en el hecho horroroso acaecido en este lugar: los feminicidios. No demerito el significado del hecho de Bolaño que concede nombres e historias detrás de esos restos encontrados, como Archuf (2013) señala, en “La parte de los crímenes” de 2666 se realiza una justicia nominal, además de dar una historia a las voces silenciadas de las muertas. Pero la perspectiva que manejo, en este punto preciso, está abocada al sentido del tedio que estas muertes provocan, a pesar de lo necesario y justo que resultan los nombres, a la postre el cúmulo de estos se va resumiendo o concentrando en el total de muertas, un número que borra los nombres para tomar una importancia grupal, y que así es reconocido como noticia inmediata.

En su libro *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Cavarero nos dice que míticamente, el horror como espectáculo tiene rostro de mujer, poniendo como ejemplo el mito de la Medusa (2009, 33). Con esto el horror toma un cariz más pesado al tener rostro de mujer. En un sentido bíblico fue Eva quien indujo a Adán hacia el pecado, hacia la búsqueda de la razón,

ella fue la detonante del horror de la mortalidad humana además de los castigos del hambre y el dolor, más allá de la búsqueda de la verdad y la libertad.¹⁹ Bolaño parece refutar estos preceptos del horror con rostro femenino: pero lo convierte en víctima.

Los feminicidios pueden percibirse como pretextos de Bolaño, detonantes azarosos para ponerle un hecho al horror, además de rostros, cuerpos: mutilados, violados, asesinados, repetitivos en su compilación. Copias fieles de la realidad. En este sentido la importancia radical de los feminicidios se diluye en la trama de la poética. Las mujeres muertas pasan a segundo plano ante la preponderancia macrocósmica del horror que envuelve a la ciudad, una ciudad que no sólo contiene feminicidios sino demás injusticias, corrupción e ilusiones fracasadas, como ya he ejemplificado anteriormente.

No obstante lo anterior, los feminicidios son el motor de la diégesis de la novela. No hay *2666* sin los feminicidios. Son éstos los que saturan y rompen el tedio en Santa Teresa. Son el karma de una ciudad ilusoria. Son las consecuencias de la corrupción y del machismo de una sociedad hambrienta de cambio. El hecho de que sean cuerpos de mujeres los mancillados es una mirada bolañeana a lo originario, como el nombre Santa Teresa: es en la mujer donde todo inicia y acaba. Pero esta aseveración resultaría vulgar si no tomamos en cuenta el panorama completo de esta propuesta.

Santa Teresa, nombre obsesivo para Bolaño, se configura como una ciudad que ha ido en decadencia a lo largo de los años, incluso décadas, anteriores, que se retratan en la novela. A ella, miles, millones de habitantes han llegado con la esperanza de mejorar su porvenir, tanto hombres como mujeres han sido movidos a la acción laboral pero, no obstante la industriosa pinta de Santa Teresa, no ven un cambio, no hay un ascenso en su estatus dentro de la sociedad, son obreros eternos, además

¹⁹ Resultaría muy interesante un estudio minucioso de estos pasajes del "Génesis" bíblico en busca de ciertas resonancias románticas en el hecho de Adán y Eva haciéndose con la razón y rompiendo su pacto con Dios. Así sea con implicaciones y consecuencias punitivas, tanto Adán como Eva parecen personajes originarios modernos.

de que de pronto los puestos de trabajo escasean, la corrupción corroe los estatutos sociales; los hechos criminales comienzan a fragmentar todo núcleo social; comienza a haber un desequilibrio económico, y de pronto inicia una cacería de mujeres jóvenes y bellas. Desde una perspectiva del *horror bolañeano*, el punto del salto, se da en los hechos del salto al azar, el crimen en este caso, y el lugar de los crímenes está por cambiar, volverse un infierno seguramente. Y las mujeres muertas son la metáfora évica del origen humano: es la mujer la que procrea nuevos seres: al asesinar mujeres pareciera que el hombre busca destruir un futuro, cansado del círculo infinito, busca ponerle punto final.

Es esta mirada la que le da sentido al lugar de Santa Teresa y lo relaciona con el título casi apocalíptico de la novela 2666 como una fecha probable del fin humano. Santa Teresa, ella es el ansiado e ilusorio reducto final del mal. No olvidemos que muchos llegan a Santa Teresa y todos quedan infectados de “algo” incontrovertiblemente “malo”. Incluso esos que se van, lo hacen infectados. Pero Santa Teresa, prometedora e ilusoria, cumple también en fallar con esta probabilidad de finitud: no hay final, no habrá final. Por lo tanto, los feminicidios son inútiles obras salvajes y cobardes que no llevan a nada conclusivo más que a las vidas de las mujeres asesinadas. La ansiada destrucción del círculo infinito del horror resulta en la catástrofe de Santa Teresa, y este colapso físico es lo que la catapulta como un lugar del crimen literario idóneo dentro de la poética bolañeana.

INFORME DE LA AUTOPSIA POÉTICA DEL HORROR
BOLAÑEANO EN “LA PARTE DE LOS CRÍMENES”

Iniciamos este apartado con una premisa ya expuesta e imprescindible: el *horror bolañeano* se complementa a partir de estos conceptos: el tedio, el juego, el azar, el oasis, y añadido al arte, la literatura en este caso. También, este horror y su relación con la belleza o el espectáculo son incontrovertibles. Como hemos visto en el capítulo primero de este ensayo, hay un nexo entre lo sublime y el horror ya sea porque la belleza aterra o porque el

horror seduce. Esa tenue línea entre la belleza y el horror que los hermana es precursora de algo realmente sublime. Lo anterior ha sido expuesto brevemente en el capítulo uno, en donde se refiere una visión de la estética del horror; que tiene innegable relación con la creatividad literaria mirada desde la perspectiva platónica, potencializada en la modernidad pasando por Burke y su poetización del homicidio (1807) y Kant y sus propuestas estéticas y filosóficas [1764, 1790] (1978). En el caso de esta investigación hablamos directamente de autores como Lovecraft, Carrol, y Cavarero, para sustraer un panorama de los cambios que las representaciones del horror han tomado tanto en la literatura como en el imaginario del lector. La evolución en el caso en específico del horror como género literario, nos muestra una aparente ambivalencia entre los motivos de la maldad que caducan con el paso del tiempo, posicionando a la poética horrorosa dentro de las interpretaciones contemporáneas y propuestas creativas de escritores “cruels” como les llama Ovejero (2012).

“La parte de los crímenes” inicia con “La muerta apareció en un descampado en la colonia Las Flores” (Bolaño 2008a, 443), y ya no habrá pausa. El largo recorrido que toma el narrador, desde la primera muerta hasta la última que retrata, funciona como un enlistamiento minucioso del horror en Santa Teresa. “La parte de los crímenes” está redactada con una intención necrológica, con rasgos de reporte forense, de la misma manera que “La parte de Archiboldi” parece un elogio de las novelas decimonónicas, y “La parte de Fate”, de los seriales de televisión o la novela negra. “La parte de los crímenes” aparenta ser un compilado minucioso de las muertas de Ciudad Juárez basado en *Los huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez. No obstante, el *aide-memoire* de Bolaño, probable novela ficticia, y extradiagética a 2666 redactada por Archiboldi, patenta una poética tan precisa como eficaz: las muertas como la representación suprema del bello crimen del horror estético, sus nombres como una forma de mostrar la naturaleza muerta como arte.

Escrita como un compilado de notas rojas como la llaman algunos reseñistas o críticos, no lo es. Más bien es un largo

informe forense, sazonado con una pericia de narrador de amplio espectro. Quizá esa sea la razón por la que “La parte de los crímenes” no resulte tan indigesta. Al menos para la mayoría de sus lectores, es el segmento que cobra más autonomía, la más llamativa de toda 2666, es su *leitmotiv* y su centro. Si Santa Teresa y los feminicidios son parte azarosa del horror a la vez que pretextos para conformar el *horror bolañeano*, es este largo enlistado donde cobra forma y se confirma el horror en sí. Bolaño mismo no se toma la tarea de retratar a cada una de las muertas, no se decidió a ponerles nombre a todas, no se preocupó por encontrar culpables de los crímenes, pero no deja ni un cuerpo sin la necesaria aclaración forense de las causas médicas de su muerte. Es en esa profundidad en donde radica su interés, es allí donde el narrador y poeta apunta a lo más profundo del cuerpo femenino.

También, “La parte de los crímenes” está plagada de personajes que van desde la tragedia hasta el folclor mexicano, de la pureza hasta la profanación, de la racionalidad hasta la locura. Es la representación suprema de horror compuesta por todas las mediaciones artísticas, que van de lo grotesco a lo bello, de lo bueno a lo malo con, apenas, mediaciones morales más que de sobrevivencia; todos son en apariencia binomios sencillos, como la belleza y el horror, ese horror que puede salvar al hombre del hastío, de la simpleza de la vida, que salva al hombre incluso destruyéndolo. El placer culpable forma parte del salto al vacío en el *horror bolañeano*, ese introducir la cabeza en el abismo y mirar, rompiendo con el tedio, jugando a ser valientes, jugando a ser intocables, jugando a ser dios e inmortal, jugando a creerse la ficción siendo consciente de la mentira.

Al introducirnos en el cuerpo de “La parte de crímenes” encontramos una narrativa acelerada, como casi toda 2666, pero también resaltan sus métodos narrativos: géneros y subgéneros literarios. Notas necrológicas: cada una de las narraciones de los cuerpos de mujeres asesinadas encontrados y su subsecuente reporte forense; novela negra: el personaje y actitud de Fate, y la búsqueda de los críticos; novela policial: el caso de las muertas y el del profanador de iglesias; novela grotesca: desde el profana-

dor hasta la descripción de los cuerpos de mujeres encontradas; narconovela: la relación entre la policía y los criminales de Santa Teresa, sobre todo un poderoso narcotraficante; comedia: negra primeramente, con los chistes machistas; catálogo herbolario: el caso de la vidente, sabia herbolaria, en donde el narrador no se ahorra las largas explicaciones de las propiedades de ciertas hierbas y plantas, etcétera.

Se ha dicho que *2666* posee una prosa de desesperado. En efecto, Bolaño parece desesperado por escribir, preocupado de que a su prosa le falten verbos. “La parte de los crímenes” es precisamente el meollo de su poética porque es la exposición de los temores del mal ascendente e irrefrenable: mujeres asesinadas conllevan asesinatos de mujeres, muertes sin justicia implican una fragilidad en la sociedad, especialmente en su sistema judicial, lo que también implica una corrupción incurable, una infección que ha sobrepasado el miedo y sólo queda la desidia. La prosa de “La parte de los crímenes” es frenética, llena de verbos, nombres y algunas lápidas, porque sin esa prosa no habría otra cosa que el ambiente asfixiante de una ciudad infernal en donde sus habitantes, como espectros, no tendrían nada que añadir; y el lector sucumbiría al amarillismo de tono rojo de las partes referentes a las muertas.

Sin embargo, el horror tiene rostros; el horror tiene nombres. Como cada órgano infectado, como cada causa de muerte, cada uno merece que se le preste al menos un poco de atención. Por descontado se da que todos los órganos de la Santa Teresa están infectados. Aquí pues, lo que sigue es una mención honorífica de los rostros del horror.

109 muertas sin final: el tedio de la desesperanza humana

Si bien, como ya he apuntado, los feminicidios son un detonante azaroso, las mujeres muertas que cobran una gran significación. Más allá del hecho de ser las víctimas son personajes centrales, son el hilo conductor de la trama, es en torno a ellas donde todo gira.

En “La parte de los crímenes” leemos 109 casos de mujeres asesinadas, casi todas hermosas, jóvenes, delgadas; que resultaron ser violadas vaginal y analmente y estranguladas. Poco sabemos de ellas, mujeres pobres, trabajadoras de fábricas que tuvieron la desgracia de aparecer, transitar alguna calle oscura, en el momento incorrecto. Muchas de ellas no nacieron en Santa Teresa sino que llegaron atraídas por las oportunidades laborales. Algunas madres ya, otras apenas niñas. Un par resulta de un homicidio por parte de sus cónyuges. Algunas con nombres, otras con el mote de desconocidas, o incluso irreconocibles.

Cada una de estas mujeres muertas representa un declive social, un punto de ruptura en donde la cordura se ha roto y una caja demoniaca se ha destapado. No son pocos los pasajes describiendo el horror contra el cuerpo femenino: desgarres vaginales y anales, pezones arrancados, partes del cuerpo devorados por animales carroñeros. Los muchos cuerpos, con el paso del largo enlistamiento descriptivo, se van fusionando convirtiéndose en un solo cuerpo: la mujer. Denostada, atacada, reducida a escombros humano, residuo natural, es la metáfora precisa no sólo de la ciudad infernal, sino del sentido humano, siendo la mujer el portal vital de la humanidad, es justo allí, en el reducto que da a luz, en donde mayor saña se comete.

Importante es el aspecto del estrangulamiento como causa de la muerte, y la repetitiva “con ruptura del hueso hioides” de los reportes necrológicos. Por sobre las demás vejaciones corporales, la causa de muerte se reduce a la obligada falta de oxigenación aunada a la ruptura del hueso, que es común que sucumba en ese caso de ataques. Bolaño rescata esta aparente lógica de la anatomía humana para remarcar el silenciamiento de las víctimas. Por supuesto que un muerto no puede hablar, no puede reconocer o culpar a sus sayones. No obstante, si añadimos al entramado la ruptura del hueso que es fundamental para la fonación, la capacidad verbal sesgada sobresale en los cadáveres de las mujeres. Bolaño, lector de la poética de la realidad, como ya había prefigurado, intuye esta metáfora médica para intentar dar voz o testimonio a las víctimas. Y rescatarlas, en parte, de

lo que Cavarero llama horrorismo; del ninguneo de la historia, de la numeración de una persona con nombre e historia. Quizá esta misma propuesta pueda explicar en parte la razón del título apocalíptico de *2666*, un número, una cifra, como un cadáver desconocido; una novela póstuma armada en partes como si de ensamblar un cadáver fragmentado se tratara.

No son pocos tampoco los sospechosos. Muchos hombres sin historia, como el salvadoreño culpado y después liberado, algún esposo enfurecido por algo incomprensible, o que actúan como autómatas sin más justificación aparente que “la banalidad del mal” como le llama Arendt. Pero entre todos estos encontramos a Hans Klaus. Él, estadounidense de nacimiento y con ascendencia europea, a diferencia de las mujeres muertas cobra notoriedad y fama, da entrevistas, hace que su voz se escuche: dignamente basado en su arquetipo real, el egipcio Abel Latif Sharif, “un hombre de cerca de un metro noventa de estatura, de vientre rotundo, gesto afable y mirada aguileña” (González 2006, 21), quien también tuvo una relación laxa y prolija con los medios de comunicación. Hans Klaus, gigante albino, posee una voz que es escuchada atentamente mientras, sospecha el lector, cumple su papel de conejillo de indias, es un preso incauto, culpable quizá de algún femicidio, pero no el rostro total de los feminicidas.

Como ya he dicho, todas las mujeres muertas, al contrario de Klaus, parecen cumplir la prefiguración de Tácita, la diosa romana del silencio, símbolo con el que la ciudadanía romana le quitara la voz a sus mujeres. Toda mujer es víctima no sólo de violencia, sino de una violencia de género. Es el narrador de *2666* quien reincide en darle una especie de voz, no la propia de cada una, sino un testimonio de primera mano que radica en el origen del crimen, los cuerpos de las mujeres. Calladas todas ellas, es el narrador quien a partir de sus historias, pero sobre todo de sus autopsias, va develando el sentido o sinsentido de sus vidas.

Al inicio de “La parte de los crímenes”, después de aparecer la primera muerta, podemos observar el interés que suscita en la sociedad y en la policía, la acción de todas las esferas sociales es indudable. No se tarda en encontrar a posibles culpables, Klaus

a la cabeza, que poco después irán siendo descartados por el propio discurso del narrador de 2666, pero que no serán exculpados por la justicia de la ciudad, incluso, alguno en calidad de “preso preventivo”, acaba suicidándose. La desesperanza e injusticia no sólo se limita a las mujeres, los feminicidios afectan directamente a las mujeres, pero el problema se vuelve general.

El círculo del horror se abre, allí mismo, en la aparente tranquilidad truncada de una ciudad prometedora. Las muertes llegan a confirmar la impostura del desarrollo económico de Santa Teresa. Una ciudad espejismo. El juego del oasis se desata como una calamidad para los habitantes, nuevos y antiguos, de Santa Teresa.

El tedio de las muertes va tomando mayor presencia conforme van aumentando los cuerpos de mujeres encontrados, mientras vamos adentrándonos al sistema policial y social. El interés por las muertes no mengua en los reportajes y cobertura noticiosa de los medios de comunicación, es más, existe una insistencia, quizá necesaria para la denuncia misma del problema, en retratar, en reflejar lo ocurrido al resto del país y del mundo. Por contrario, en la policía es patente el declive del interés, la misma sociedad entra en una especie de calma tensa también, las muertes se convierten en una noticia que cansa, que fastidia, y por lo tanto, se vuelve rutinaria. El tedio toma plena posesión, y los habitantes de Santa Teresa no parecen dispuestos a romperlo: el tono final de “La parte de los crímenes” refleja claramente la inalterable línea que los casos de mujeres asesinadas ha tomado:

El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este, en la carretera de terracería que corre, digamos, paralela a la línea fronteriza y que luego se bifurca y se pierde al llegar a las primeras montañas y a los primeros desfiladeros. La víctima, según los forenses, llevaba mucho tiempo muerta. De edad aproximada a los dieciocho años, medía entre metro cincuentaiocho y metro sesenta. El cuerpo estaba desnudo, pero en el interior de la bolsa se encontraron un par de zapatos de tacón alto, de cuero, de buena calidad, por lo que

se pensó que podía tratarse de una puta. También se encontraron unas bragas blancas, de tipo tanga. Tanto este caso como el anterior fueron cerrados al cabo de tres días de investigaciones más bien desganadas. Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse (Bolaño 2008a, 790-791).

Los feminicidios parecen fusionarse con la cosmovisión de Santa Teresa, cada mujer y su historia, no son más que parte del anecdotario de la sociedad. Los hechos del horror se convierten en el espectáculo vecinal, en donde el público lo mismo se carcajea que llora, pero siempre al pendiente de lo que sigue, sin pausa.

Juego y enfermedad. Del Profanador a Lalo Cura

Dos personajes que forman parte del *horror bolañeano*, más que del horror de los feminicidios, son Olegario Cura, joven policía, y el desconocido profanador de iglesias. Las historias de ambos están incrustadas en la diégesis de las muertas de Santa Teresa en “La parte de los crímenes”.

Olegario Cura, llamado Lalo Cura, es un bastardo de una dinastía conformada por mujeres en Santa Teresa, y el “último eslabón” de la generación de mujeres (Elmore en Henningfeld 2015, 104). Cada una de sus predecesoras ha tenido sólo hijas y los padres han sido accidentales, por lo que cada una lleva el apellido Expósito. Sin embargo, al nacer Lalo, que rompe con una estirpe femenina, su madre insiste en que debe de llevar el apellido Cura. Al crecer, un jefe de policía lo recluta como aprendiz de escolta para un narcotraficante local. El temperamento decidido de Lalo recuerda en cierta manera a Fate, ambos poseen una pureza valerosa, que se puede ver sobre todo cuando la mujer a la que protege sufre un atentado y es el único

de los guardaespaldas que arriesga la vida para salvarla resultando herido:

La bala se incrustó en el pecho del tipo flaco y renegrido y lo derribó en el acto. El otro se movió imperceptiblemente hacia su derecha y también tuvo una duda. ¿Cómo era posible que el muchacho aquel estuviera armado? ¿Cómo era posible que no hubiera salido corriendo junto con los otros dos guardaespaldas? La bala del profesional se alojó en el hombro izquierdo de Lalo Cura, afectando vasos sanguíneos y fracturándole el hueso (Bolaño 2008a, 496).

En el ataque asesina a tiros a los atacantes. Lalo Cura, a pesar de la pureza aparente es un agente de la muerte, por más justa que sus acciones resulten. El juego de la moral entra en conflicto con la justificación de una acción justa. Lalo, después de rematar al segundo atacante, herido, vira para mirar a sus compañeros que lo abandonaron: “Lalo Cura volvió sobre sus pasos y vio a lo lejos las figuras de sus dos excompañeros. Apuntó con cuidado y disparó” (2008a, 496). El actuar preciso, reactivo, más allá de un aparente sentido de justicia parece realzar el sentido de la “banalidad del mal”, el hombre que actúa acatando órdenes.

Otro ejemplo del juego de lo moral ocurre en las cárceles de Santa Teresa, cuando dos hombres, acusados de feminicidios, caen en prisión. Los reclusos toman la justicia en sus manos:

Los carceleros, notó Haas, se habían quitado las gorras. Uno de ellos llevaba una cámara fotográfica. Un tipo llamado Ayala se acercó a los Caciques desnudos y les realizó un corte en el escroto. Los que los mantenían inmovilizados se tensaron. Electricidad, pensó Haas, pura vida. Ayala pareció ordeñarlos hasta que los huevos cayeron envueltos en grasa, sangre y algo cristalino que no supo (ni le importaba saber) qué era. ¿Quién es ese tipo?, preguntó Haas. Es Ayala, murmuró el Tequila, el hígado negro de la frontera. ¿Hígado negro?, pensó Haas. Más tarde el Tequila le explicaría que entre las muchas muertes que debía Ayala, estaban las de ocho emigrantes a los que pasó a Arizona a bordo de una Pick-up. Al cabo de tres días de estar desaparecido Ayala volvió a Santa Teresa, pero de la Pick-up y de los emigrantes nada se supo hasta que los gringos encontra-

ron los restos del vehículo, con sangre por todos los sitios, como si Ayala, antes de volver sobre sus pasos, se hubiera dedicado a trocear los cuerpos. Algo grave pasó aquí, dijeron los del border patrol, pero la ausencia de cadáveres propició que el caso se olvidara. ¿Qué hizo Ayala con los cadáveres? Según el Tequila, se los comió, así era de grande su locura y su maldad, aunque Haas dudaba de que existiera alguien capaz de zamparse, por más loco o hambriento que estuviera, a ocho emigrantes ilegales. Uno de los Caciques a los que acababan de castrar se desmayó. El otro tenía los ojos cerrados y las venas del cuello parecía que iban a explotarle. Junto a Ayala estaba ahora Farfán y ambos ejercían como jefes de ceremonia. Deshágase de esto, dijo Farfán. Gómez levantó los huevos del suelo y comentó que parecían huevos de caguama. Tiernechitos, dijo. Algunos de los espectadores asintieron y nadie se rió. Después Ayala y Farfán, cada uno con un palo de escoba de unos setenta centímetros de longitud, se dirigieron hacia Chimal y el otro Cacique (2008a, 652-653).

El cuestionamiento de la justicia queda patente. De nuevo una violencia que genera más violencia. Un círculo corrompido.

Volviendo a Lalo Cura, encontramos que será reclutado en el cuerpo de policía de Santa Teresa, en donde se desenvolverá con el mismo sentido de rectitud. Es minucioso en su trabajo, se toma en serio los preceptos y enseñanzas que lee en diversos libros: *Técnicas para el instructor policiaco*, de John C. Klotter, *El informador en la investigación policiaca*, de Malachi L. Harney y John C. Cross, y *Métodos modernos de investigación policiaca*, de Harry Söderman y John J. O'Connell" (2008a, 548), de los cuales su favorito es *Métodos modernos de investigación policiaca*. Lalo Cura, en su carácter de rectitud, es la prueba de la fragilidad entre el bien y el mal, la tangencialidad de su sentido de justicia es una amenaza: si fuera sicario sería tan efectivo o dedicado como lo es siendo policía.

En un sentido de configuración dentro del *horror bolañeano*, cumple con un papel importante; en gran medida parece libre del tedio o del sentido del tedio, nunca se agota o fastidia, es capaz de seguir trabajando por horas con una dedicación férrea, casi inhumana, a la manera de Klaus Hass o Archimboldi, es un

personaje que actúa de manera maquinal, o más bien, de manera literaria: Lalo Cura es el “perfecto policía” poético porque es una marioneta literaria de la cual han arrancado toda actitud netamente humana, su dedicación férrea está libre de pasión, su sentido de justicia parece libre de sentido común, aunque parezca lo contrario. Pues su sentido común parece más un sentido de imposición religiosa tan anterior incluso al despertar filosófico de la Ilustración, y por demás, Lalo Cura parece alejado de un sentido romántico o moderno en sus juicios, en gran sentido es un retroceso filosófico. Aunque probablemente sea una propuesta futurista, allí perteneciente al año 2666, dibujando un círculo, una vuelta de tuerca, horroroso en la filosofía.

Por otro lado, la historia del profanador de iglesias resulta una exposición diferente del horror. El hombre realiza su primer crimen entrando a una iglesia a orinar, el exceso de líquido urinario resulta monstruoso para los testigos y la policía. El caso del profanador logra eclipsar por algún tiempo el de las mujeres asesinadas.

Las investigaciones conducen a la sospecha de un hombre fugado de algún manicomio. Para la policía no parece haber otra explicación, el hombre que se atreve a profanar de esa manera las iglesias no puede ser más que un loco. La exposición grotesca de las escenas que cobra preminencia en la narración busca realzar el sentido grotesco de la literatura. La esencia misma de la voluptuosidad relativa al cuerpo humano iniciada por Rabeláis con su Pantagruel llegando al Norman Bombardini de *La escoba del sistema* (1987) del autoproclamado posmoderno David Foster Wallace es una reincorporación bolañeana de la cosmovisión hermana del arte gótico, en donde, recordemos, los motivos grotescos se encontraban en las orillas, en las zonas más rebuscadas de los lugares sagrados, las iglesias por ejemplo. El caso del profanador no resulta risible para los personajes, es un escándalo criminal que incluso supera en interés al de los cuerpos de mujeres muertas encontradas en basureros, terrenos abandonados, el desierto. El caso del profanador no busca la fascinación divertida. No obstante, esta exposición notablemente grotesca en su

más originaria acepción, logra hermanar el sentido del *horror bolañeano* con la comedia negra. Hay un sentido lúdico entre las fronteras literarias, y una burla a las instituciones, tanto religiosas como policíacas, afincada en la reacción del público que es quien juzga la gravedad de los casos. Allí donde existe un juego en el nombre Lalo Cura (la locura), en el profanador, probable loco, está el hecho de realizar una criminalización de un acto de necesidad fisiológica convirtiéndolo en algo más llamativo que los asesinatos de mujeres, adquiriendo la misma envergadura que la fusión antes mencionada de subgéneros literarios.

El juego queda patente también en el humor negro de algunos pasajes, un humor que para Saucedo, en su tesis doctoral, es un modo de romper el tono del horror, no obstante a mí me parece que forma parte del mismo horror y no es un oasis a él. Además la burla o juego se extiende en los cuestionamientos de la verdadera justicia y lo verdaderamente importante: la justicia a mano propia saltándose las instituciones jurídicas, y las notas amarillistas en correspondencia a la lista de mujeres asesinadas. Es, más que una burla, un retrato del actuar del espectáculo. De la manera en que la cosmovisión se vicia de una facilidad por la novedad, y de nueva cuenta, una búsqueda por romper el tedio, en este caso, romper con el interés por los feminicidios, incluso, con policías contando chistes machistas en medio de una investigación de feminicidio, el humor no parece romper la tensión, la tensa aún más, el ánimo se vuelve pesado y gris, o de risa de llanto. Sin embargo, los asesinatos de mujeres, a pesar de ser los crímenes más atroces que asolan la ciudad, terminan convirtiéndose en una noticia gastada.

El sentido de hermanar los subgéneros literarios, las concepciones de prefiguraciones y arquetipos literarios contrariando sus significados, es parte de la propuesta de Bolaño de unificar la literatura llegando a una conclusión: existe buena o mala literatura, sin más. Aunque, la anterior aseveración está sujeta a las apreciaciones subjetivas que, no podemos negar, se basan en acepciones objetivas, y de nuevo se abre el círculo infinito de indefiniciones.

AUTOPSIA POÉTICA DEL HORROR BOLAÑEANO

Bolaño comprende la inherencia caótica de la razón humana por lo que su propuesta nunca es concluyente aunque aparente serlo. Su literatura no busca imponer situaciones y cerrar círculos sino reabrir las brechas.

2666 es una novela póstuma. Su autor trabajó en ella los últimos momentos de su vida. La conformación estructural de la novela la divide en cinco secciones o partes. La última sección en la que se sabe que laboró fue “La parte de los crímenes”, que abandonó anunciando que retomaría el largo trabajo de corrección al salir del hospital. Roberto Bolaño moriría días después y la novela quedaría inconclusa. Por lo anterior, la novela puede considerarse como una obra póstuma inacabada. Sin embargo, puede entenderse, al mirar el artefacto literario editado y publicado por la editorial Anagrama, que si bien la novela no fue concluida, la exposición del autor está completa. Los errores de lógica, las repeticiones de palabras, y demás deslices escriturales que salen al paso en una revisión estilística, no afectan gravemente la apreciación poética, en su acepción teórica. Por lo tanto, la novela presenta un entramado filosófico, poético y estético irrefragable a pesar de la falta de la concisa corrección estilística.

“La parte de los crímenes” se posicionaba como el final del libro, sin embargo en la publicación póstuma la encontramos como penúltima, sustituida por “La parte de Archimboldi”. Sumadas, son los pasajes más voluminosos de 2666: comprenden casi 800 páginas de las 1100 totales.

En un análisis poético es posible detectar varios signos y sentidos que llevan hacia lo que hemos venido concluyendo, la presencia de los elementos expuestos como conformadores del horror bolañeano: el tedio, el oasis, el juego, el azar.

El tedio: en 2666 parece detectado principalmente en el caso de las mujeres asesinadas. Frente al descubrimiento alarmante del primer cuerpo, tanto la sociedad como la policía responden de la manera correcta, la sociedad con escandaloso temor y cierto grado de empatía con las víctimas, y la policía con el obligado

compromiso de resolver el caso. Sin embargo, todos al final caen en la desidia del número interminable de muertas. Como en la cita hecha en páginas anteriores, el narrador de “La parte de los crímenes” concluye que los casos se cierran sin resolver, la policía se hastía de las muertas, la sociedad entra en un estado vacío ante la infinitud de los cuerpos que se encuentran. El tedio tensa el hilo en la psique de los personajes. Se encuentra en la vida sin sentido, en el trabajo sin descanso en donde casi no existen mejoras en sus condiciones de vida. Además de la metáfora del desierto en donde se asienta Santa Teresa. Es el tedio lo que en gran medida detona la actitud de desenfreno, algo que súbitamente rompe con la linealidad vacua de la historia citadina.

En la contemplación de *2666* el tedio se rompe con el deseo de la lectura, y los lectores de Bolaño entran atraídos con el motivo de encontrar entretenimiento o conocimientos en la obra literaria. Mucho de lo cual seguramente se debe tanto al carácter de novela póstuma como las incidencias referidas en la relación de su diégesis con los feminicidios en Ciudad Juárez.

Hay un punto álgido en torno al tedio que lo envuelve, y es la posibilidad de una libertad absoluta. Desde mi perspectiva, Bolaño es un moderno inmerso en un mundo que se cree totalmente posmoderno, y el viaje hacia la libertad es algo que lo rige, pero, como sus admirados poetas malditos, ha comprendido que esa libertad quema. Repensando la entrevista, multicitada ya, “La belleza de pensar”, en ella surge el tema del éxtasis poético, y Bolaño sugiere que ese éxtasis sólo la sienten o, han sentido, seres que quedaron totalmente quemados, y al sentirlo no hay un retorno (Bolaño 1999).

Inmersos en un mundo de reglas, leyes —éticas, morales y religiosas—, el ser humano vive atado, no hay una libertad total, animal y primigenia. De poseer la libertad total el hombre pasaría de un ser social a estar enjaulado en un mundo de vivir o morir de manera literal. Las reglas de la civilidad son las que regulan el deseo de saltar hacia el vacío o los deseos oscuros del alma humana, anhelos que van en contra de la empatía social y el deber civil, que de denostarlos, el ser humano quedaría reducido

a algo bastante similar al psicópata que viola, mutila y asesina mujeres. No es posible una libertad total sin un costo supremo.

Pero tampoco el alma puede vivir en completa sujeción, he ahí el sentimiento del tedio que lo absorbe, y busca sacudirse dicha desidia, romperla al menos por un instante. El *crimen* surge como uno de los alivios inmediatos. En este sentido, la poética bolañeana apunta con un lápiz rigurosamente afilado hacia la literatura: un crimen contra la realidad, inmersa en la realidad misma, que la rompe, que sustrae instantes de ella y las volatiza en nuevas posibilidades de realidad. Escribiendo o leyendo, la realidad queda pausada y algo alterno a esta se introduce dentro de una linealidad originaria. Cada ser humano posee una realidad, cada uno es un *crimen* andante, frente a su tedio el ser humano no se quedará patidifuso, eso, el estado de estupefacción muy probablemente viene a la postre, al contemplar la belleza de la libertad tocada por un instante.

El oasis: toda obra de arte es un oasis. En tanto apartado de la realidad, su estamento de unidad separada de su envoltorio la convierte paradójicamente en una continuación paralela y más prometedor en una acepción abstracta. De la misma forma, 2666 es un oasis, o la configuración de su literatura lo es. Archimboldi, después de la muerte de su mujer, comienza su gran producción literaria escapando del pasado y de la misma realidad global al convertirse en un escritor “sin rostro”. Para los críticos la obra de Archimboldi es un oasis a la vez que su materia de trabajo, y en la persecución del hombre detrás de la obra literaria se encuentra su esencia de espejismo. De la misma manera que la configuración de Santa Teresa como una tierra prometida queda evanecida al descubrirse su faceta de ciudad infernal, el reposo literario resulta en una espantosa develación al ser nada más que parte de la imaginación, inmarcesible aunque inalcanzable.

Una promesa inalcanzable, como la libertad total. Como el contacto pleno con lo sublime, el toque del Espíritu Santo, el nirvana, el orgasmo, fragmentos que se evanecen en instantes dejando la resaca de la realidad, la vacuidad, sustancial no

obstante, de la vida humana. Pero imposible es evitar buscar los oasis, invitaciones de tentadores segundos de placer.

No obstante lo anterior, para Bolaño es en la literatura donde reside de cierta manera el lugar de reposo de la realidad, un punto de quiebre ante el tedio mismo de la vida. El sentido que Roberto Bolaño le da al término *crimen* como obra literaria, emparenta cada quehacer literario con cada muerte en el desierto de Santa Teresa. Y es en la investigación de los crímenes en donde es imprescindible la presencia de “un verdadero policía” (un autómatas más que hombre libre) capaz de perseguir al culpable o culpables; sin embargo, lo único que se logra encontrar son los restos mismo del cuerpo y una imposibilidad de develar toda la verdad. La obra literaria de Bolaño en este caso no tiene fin, ni lo promete, es la fiel muestra de la circularidad eterna, muerta sobre muerta, y el oasis que se ve a la lejanía, desde hace mucho es transitado con ojos ciegos.

El juego: uno de los conceptos más elementales de la inquieta inteligencia del hombre. En el sentido bolañeano está presente como carácter primordial de la ruptura del tedio y la persecución del oasis. Los asesinatos de las mujeres parecen el juego macabro de la maldad humana en contra de la legislación social. La ruptura de las reglas civiles y religiosas: el actuar mecánico justiciero de Lalo Cura y la defección fisiológica del profanador de iglesias, sumados a los feminicidios que son en su esencia primera un romper de reglas, el libertinaje, una traición al *fair play* que sin embargo abre la brecha para un juego de persecución que a la postre se convertirá en tedioso.

El sentido literario del juego está en la esencia misma de toda propuesta estética. En el caso de Bolaño está el mencionado juego entre géneros y subgéneros literarios; al ser su territorio, su patio de recreación idónea, surgen sus propuestas como un riesgo estético, pero también como una invitación lúdica tratando de transgredir las fronteras y las reglas impuestas entre poesía y narrativa, y las mismas divisiones precisas entre los subgéneros de novela. Él mismo lo declara, no se puede hacer una novela con una estructura archiconocida, hay que innovar,

o intentarlo, hay que atreverse, ser un *criminal* de la literatura y la lengua, matar a los *paterfamilias* de la literatura, jugar con los viejos maestros, romper los esquemas, salirse de las reglas, pero todo lo anterior persiguiendo la belleza, y por descontando, tocar lo sublime. Un juego de riesgo, un juego difícil y ambicioso.

La literatura total siempre persigue una totalidad difícil de alcanzar, es un salto azaroso, en donde la cúspide no es más que ilusoria a la vez que angustiosa. El juego de lo real a lo ficticio sólo puede ser receptivo para lectores inteligentes, concedores de las reglas impuestas, cualquier ser humano dotado con un mínimo de capacidad imaginativa. En la realidad misma el juego puede convertirse en algo macabro y tenebroso. Pero algo debe quedar claro al final de cuentas y que rige todo lo anterior, el juego tiene reglas, que no obstante, se rompen de vez en vez.

El azar: un lanzar de dados, las posibilidades infinitas. La infinitud de la capacidad de obrar de un ser finito. La trascendencia le preocupaba a Bolaño, pero, a la manera de sus amados poetas malditos, comprende que los dados son lanzados cada instante. El autor de 2666 comprende que las reglas se rompen, difícilmente se libera el hombre del azar. No obstante, ¿cómo reaccionar ante una avalancha cuyo curso parece imperioso y decidido, antes que azaroso?

Tratando de burlarlo, tratando de predecirlo. Jugar con el azar, romperlo. El azar es parte de la promesa del oasis; un oasis invisible no promete más que un azaroso destino cuya veracidad sólo puede comprobarse después de saltar en pos de él y habitarlo; un oasis visible es una promesa fiable pero el salto no promete llegar al destino, además de que los oasis son espejismos, por lo que el mismo espejismo es una promesa azarosa.

Pero la esencia del azar no está en el destino final, sino en el salto: en el *crimen*, en horadar la realidad, en atreverse a desatarse de las cadenas por un instante. Hablando de seres humanos el azar es caos.

No obstante, el azar está irreductiblemente ligado al destino. Ya no en manos de un dios, sino en el ser humano, en su naturaleza: asesino y víctima, horrorizado y aterrorizado. El azar, como

el horror, sólo cumple uno de los espejismos conceptuales ante la realidad literaria: la predisposición a una posibilidad limita cualquier exégesis insidiosa. La poética del *horror bolañeano* se apega al anhelo del azar, aun cuando implique la gratuidad de un círculo horroroso continuo, como la perduración de los habitantes resignados de Santa Teresa, como Archimboldi caminando en círculos en cualquier parque de México.

La propuesta de Roberto Bolaño llega a su cúspide en *2666*. La presencia de sus exposiciones sobre la creación literaria se convierte en su ejemplificación material. No obstante, es claro que su propuesta no busca la renovación o la originalidad prístina, se nutre de la historia literaria, se suma al gran entramado literario. Cabe resaltar, su capacidad de matices, de voces, y manejos diegéticos. En su estética podemos observar el apetito de inclusión totalizadora, y en *2666* una obra nodal del *horror bolañeano*. Una obra que define a la literatura como apertura e invitación de disfrute, pero también como almacén de las risas del horror humano.

Conclusión

La primera vez que leí a Roberto Bolaño sabía muy poco del autor. En 2005, en la revista *Letras libres*, de la pluma de Domínguez Michael, leí una reseña sobre una novela recién publicada, y los temas reflejados allí y el nombre del autor del libro motivaron mi curiosidad y deseo de leerla. Cuando pude hacerlo, leer esa novela de mil cien páginas escrita por aquel autor de nombre sospechoso, ya que me recordaba a un cómico mexicano famoso, supe que el autor había muerto justo antes de finalizarla, publicada como un voluminoso artefacto literario, que estaba prevista para ser impresa de manera escindida en cinco libros independientes, por cada una de las cinco “partes” de la novela. El libro en cuestión se titula *2666*, y en su momento no comprendí la profundidad filosófica y creativa que implicaba esta obra, sólo me sumergí en su diégesis vertiginosa, elíptica y factual, y en su prosa veloz, desesperada, suma tras suma de verbos flamígeros; y no sabía que el autor había sido un chileno exiliado en Europa, que había pasado por México y que su obra refleja tanto motivos literarios como una preocupación por el develamiento del ser y del arte. Pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía achacarse a mi extrema juventud, no restó un ápice del descubrimiento y de la admiración que me produjo la novela.

También, cuando leí *2666*, era un periodo de mi vida bastante inquieto, había comenzado a trabajar y la responsabilidad de hacerme cargo de mí mismo necesitaba algún alivio, cuando menos intelectual. Leí también al japonés Haruki Murakami,

del que terminé desilusionándome, aunque sigo admirando profundamente su novela *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo* [1994] (2001), una novela que, compleja como lo permite la aparente sencillez de las tramas del autor japonés, trataba de la búsqueda filosófica interna del yo y del otro, y de tratar de encontrar una respuesta inexistente a la indudable existencia del ser. Aunado a la visión del novelista de *bestsellers*, por esa época inicié mi peregrinación por las películas animadas de Hayao Miyazaki, admirado mío indiscutible. Y las cuestiones de la búsqueda y la lucha del yo reflejadas en las tramas infantiles o juveniles develan lo mucho que al ser moderno y posmoderno le preocupa su ser y su estado entre signos interrogativos.

Por lo tanto, era una época en donde la inestabilidad económica y existencial, sumada a una sensación de que aún no había hecho lo que quería hacer hasta ese momento, se vio rodeada de muchos otros cuestionamientos, juveniles pero eternos. Y 2666 se convirtió en una conclusión como respuesta, o al menos en la preeminencia de lo que se encuentra en la búsqueda. La vida es un ir, es un riesgo absoluto, día tras día, en donde la vacuidad nos persigue dispuesta a tragarnos y no devolver ni uno de nuestros huesos.

Un par de años después, cuando decidí regresar a los estudios y me enteré que al final de la carrera había que hacer un trabajo de investigación, mi respuesta interna en automático fue: será de 2666. Y lo fue. El resultado es una búsqueda por develar algunos de los motivos poéticos de la novela, también un gesto de gratitud al autor chileno, y un saldar de deudas conmigo mismo. Pero antes de embarcarme en este estudio, tuve que definir diversas cuestiones.

Contemplo esta investigación en retroceso. Su inicio fue dubitativo, como el de toda investigación; todas las preguntas se agolpan en el interés de desarrollar ideas y lecturas y la posibilidad de proponer algo con voz propia. En este caso en particular, como digo en la introducción, la elección del tema fue meramente algo a gusto personal, algo que sentía necesario. Estuve tentado a cambiar de tema un par de ocasiones, pero siempre estaba la

supremacía de ese algo que sólo he logrado develar al correr la investigación y el almacenamiento de lecturas y perspectivas afines y contrarias. No obstante, sabía que lo que buscaba no era la respuesta de los porqués de la literatura, ni siquiera qué es la literatura, aunque en las conclusiones se pueda observar alguna aseveración que pareciera responder dicha pregunta. Lo que yo necesitaba era bastante más íntimo o subjetivo: encontrar qué es lo que la literatura me proporciona, por qué hay una pasión que me mueve a continuar buscando respuestas o misterios en los libros, para qué la literatura para mí.

He dicho que la época en la que decidí abordar 2666 como material de investigación, hace ya varios años, era una época de conflictos varios, bastante mundanos; ahora que este trabajo concluye, no puedo afirmar que esté libre de conflictos mucho más mundanos, pero sí puedo decir que comprendo en parte mi relación con ellos.

El inicio de este estudio, antes de siquiera convertirse en libro, fue uno de los retos más disfrutables con los que me he enfrentado. En mis primeras sesiones de Seminario de Investigación algunos compañeros, al escuchar el tema que me interesaba investigar, preguntaron sobre la diferencia entre el bien y el mal, y entonces qué es el horror.

Esa pregunta me costó replantear toda la investigación, no porque considerara que eran cuestiones intratables, sino porque en el fondo comprendía que dichos conceptos resultan subjetivos e, incluso, ambiguos. Decidí iniciar la investigación de otra manera, a partir de mis acercamientos argumentales críticos en torno a los paratextos de 2666. No fue sino hasta finalizar éstos y de plantear toda la fase final de la investigación que me di cuenta que era necesario para mí, en tanto a la coherencia que perseguía en mi estudio, volver al problema inicial; qué era el mal, qué es el horror. Sin embargo, después de defender mi punto de vista por casi cien páginas, comprendí que por más subjetividad de la que un concepto se pueda colmar, eso es necesariamente de lo que se alimenta. Dejé de lado la inquietante pregunta de qué es el mal y me enfoqué en el horror, parte de la investigación que

me resultó compleja, disfrutable, incluso excitante, ya que descubrí que como idea emergente empata su aparición con los de los momentos álgidos de la filosofía occidental: la Ilustración, la Modernidad, el Romanticismo son su territorio fértil.

Como queda reflejado en el capítulo primero, el horror es un concepto que tiende al coloquialismo. Pero mirado atentamente al pasar de los años, tiñe con su tinta extraña las épocas de la historia moderna y actual. Y todo este estudio se desprende del concepto que acuñó en esta investigación: el *horror bolañeano*. Inquietud que me llegó desde mi primer acercamiento al difunto autor chileno, en donde varios de sus críticos hablaban del horror. Y ese cuestionamiento, o inquietud semántica, fue la que me orillo a profundizar en la conveniencia de su utilización. Ahora podría decir que ciertos usos, tanto del horror como del terror, no son exactos, son incluso incorrectos. Sin embargo, no me creo en una situación, ni con el carácter, para controvertir el uso coloquial de los términos, las palabras son de la gente, y ellos las dotan de vida. No obstante, me parecen imprescindibles su estudio y las propuestas que propongo en este estudio.

Sobre el capítulo segundo hay algo, o mucho, de mi fetichismo juvenil para con los libros, aunque a veces la practicidad de las bibliotecas electrónicas toma ventaja. Mi edición del 2008 de 2666 siempre me ha llamado la atención entre los demás libros: ese libro rojo “quemado”, con ese título infernal. Es, confieso, una de mis adquisiciones más preciadas. Pero más allá de la pasta dura, la fotografía desoladora de la portada, las hojas delgadas, siempre me han llamado la atención los epígrafes y los paratextos editoriales, razón por la que inmiscuirme en una detenida observación de estos elementos me resultó gustoso. Mucho saco de ello, confirmo sospechas que ayudan al devenir de mis inquietudes de joven investigador. Incluso me ayudan a seguir, porque de pronto una pieza encaja con otras dos a la perfección y el aliciente se insufla, y los ánimos de seguir el camino están en cada pie de página, nota editorial, entrevista, declaración conferencial, insulto, vanagloria, incluso zalamerías del autor a ciertos colegas o amigos.

Los paratextos de 2666, como planteo, forman el umbral o el mapa en el receptor, que ayudan a recorrer una poética pretendidamente de conclusión por su autor moribundo. Importante es, por lo tanto, hacer su detenida revisión. Apunto que en el segundo semestre del 2016, la editorial Alfaguara reedita toda la obra de Bolaño, e incluso publica otro libro póstumo. Los paratextos estudiados en esta tesis de 2666 son modificados en estas nuevas ediciones; pero el auge, el conocimiento y acercamiento inicial de Bolaño, fue con las ediciones hechas por la editorial Anagrama. Interesante será, seguramente, prestarles atención a estas ediciones en otro momento, ya que, de nuevo, abren una brecha nunca concluida en el estudio de una obra literaria, y más si cambia de máscara y sello de portada.

Finalmente, en mi intento de autopsia poética, confieso que me superó mi gusto o preferencia por la narrativa ante la poesía. No obstante, mi declaración de no ser un conocedor de la poesía, en donde confundo nombres de poetas y sólo me sé algunos versos de memoria, no puedo negar que siempre ha estado presente en esta investigación; sobre todo los poetas que Bolaño nombra y venera: Rimbaud, Lautremont, Baudelaire, Mallarmé. Y en mi caso José Gorostiza, con su *Muerte sin fin*. Esta poesía que trata de temas eternos, que se hunden y desaparecen en la eternidad dejando ecos que en vez de convertirse en un acúfeno se vuelven ideas diáfanas, extratextos, epígrafes, motivos para desarrollar una novela de mil páginas. Incluso, la misma prosa muchas veces versa en emular versos, al menos en su belleza efectiva, el golpe de lo sublime en el paladar mental. Bolaño, más narrador que poeta, no evita los deslices de la esteticidad de la poesía en sus narraciones.

Dicho lo anterior, el tercer capítulo, quizá todo el libro, tiene un tono narrativo. No es una confesión, ni una disculpa, sino una aceptación de mi parte. Mis ideas me son fácilmente expresadas de esa manera, incluso ahora. Por lo tanto, hablar de una poética conceptual con un tono narrativo parecía una práctica de la misma, más que una disertación convencional. No obstante, mi voz exige cierto modo anecdótico, por lo general soy

demasiado callado, cosa que me gusta se contraponga en mi escritura. Así pues, la poética que propongo expone una conceptualización del horror a manera de goce estético. Lo que queda sintetizado en el apartado titulado “Autopsia poética del *horror bolañeano*” que tiene la función de concluir la investigación de manera más ortodoxa que esta sección de “Conclusiones”, que es más personal y *ad hoc* con la propuesta que he manejado desde el inicio.

2666 denuncia narrativamente uno de los eventos más lacerantes de finales del siglo xx e inicios del siglo xxi en México, las muertas en Ciudad Juárez. En este caso la ciudad es Santa Teresa. Pero Bolaño nos expone una narrativa factual, muy diferente a *Huesos en el desierto*, poetiza narrativamente los hechos de un terror presente. 2666 tiene un tono de horror, pero no se deja inmiscuir en la prosodia de la sorpresa o la repulsión, porque se da cuenta de que la realidad se vuelve indolente y muchas veces complaciente ante el dolor ajeno, siempre y cuando sea un espectáculo. Y Bolaño hace alarde de esto sosteniendo su quehacer literario en el entretenimiento, en la necesidad de sacudirse la pereza, el tedio, ante una naturaleza que gusta de crear situaciones lúdicas —bromas, juegos de mesa o partidos de ajedrez— o que representan retos —partidos de ajedrez o la verdadera guerra—. Por supuesto, romper con el tedio, jugar con la realidad, quebranta ciertos lineamientos, en todo caso siempre se apuesta por el azar, un azar que en los deseos promete un oasis, bueno o malo; al llegar a él, ese mismo oasis se convierte en aburrimiento y de nuevo está la necesidad de no quietud, un círculo horroroso. Ésa es una propuesta poética desanimada o animada, dependiendo del deseo de develar las nuevas cortinas o máscaras del futuro. Una autopsia de nuestro tiempo, que refleja nuestras conjuras, fracasos y triunfos; remarcando la circularidad de la vida y del ser humano, que queda constatada en el final de 2666 que anuncia un viaje, un final con un inicio de movimiento hacia lo venidero, venciendo la estática.

Bibliografía

- Acosta, Luis
1989 *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- Alcina, José
1994 *Aprender a investigar. Métodos de trabajo para la redacción de tesis*. Madrid: Compañía literaria.
- Archuf, Leonor
2013 “VII. El nombre, el número”. En *Memoria y autobiografía. Exploraciones sin límites*, 137-149. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arendt, Hannah
2003 *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Lumen.
- Augé, Marc
2000 *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, Mijail
2015 “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. En *Teoría y estética de la novela*. Consultado el 20 de febrero de 2015. http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web_cientifica/humanidades/teoria-estetica-novela.pdf.
- Baudelaire, Charles
2003 *Las flores del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
2014 *Les fleurs du mal*. Consultado el 20 de noviembre. <http://yoOne.free.fr/LesFleursdumal.pdf>.

- Baudrillard, Jean
 1998 *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
 2003 *La ilusión vital*. Madrid: Siglo XXI.
- Bieke, Willem
 2008 “La literatura y el mal: el caso de 2666 de Roberto Bolaño”.
 Tesina de Literatura Hispánica. Universiteit Gent.
- Blaxter, Loraine; Cristina Hughes y Malcolm Tight
 2000 *Cómo se hace una investigación*. Barcelona: Gedisa.
- Bolaño, Roberto
 1999 “La belleza de pensar”. Entrevista realizada por Cristian
 Warnek en la Feria Internacional del libro de Santiago. Emi-
 tida por UC Televisión. Biblioteca Virtual FAHUSAC. Consul-
 tado el 22 de diciembre de 2015. [https://www.youtube.com/
 watch?v=NPL3OIUL3-E](https://www.youtube.com/watch?v=NPL3OIUL3-E).
 2000 “Roberto Bolaño. Off The Record”. Entrevista realizada por
 Fernando Villagrán. UCV Televisión. Consultado el 25 de
 noviembre 2015. [https://www.youtube.com/watch?v=BFFfr-
 NJOkMU](https://www.youtube.com/watch?v=BFFfr-NJOkMU).
 2007a *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
 2007b *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama.
 2007c *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
 2008a *2666*. Barcelona: Anagrama.
 2008b *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
 2008c *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
 2008d *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
 2009a *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
 2009b *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama.
 2010a *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama.
 2010b *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama.
 2010c *Imprescindibles. Roberto Bolaño: el último maldito*. Documental
 dirigido por José Luis López Linares. TVE con la colaboración
 de Zebre Producciones. Consultado el 24 de noviembre 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=r2RvO7dcdcg>.
 2011 *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.

- Bozzeto, Roger
 2011 “¿Un discurso de lo fantástico?”. En *Teorías de lo fantástico*, compilación de David Roas, 223-242. España: Arco Libros.
- Brathwaite, Andrés, edición
 2006 *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Burke, Edmund
 1807 *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Consultado el 25 de diciembre de 2015. <http://ebiblioteca.org/?/ver/30691>.
- Burling, Adam
 2013 “Roberto Bolaño: Horror, Beauty, and the Infrareal”. Tesis de licenciatura en Filosofía. Universidad de Pittsburgh. http://d-scholarship.pitt.edu/18589/1/Bredenberg_ETD2013.pdf.
- Candia, Alexis
 2006 “2666. La magia y el mal”. *Revista Taller de letras* (38): 121-139.
 2010 “Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura* (76): 43-70.
- Carreras, Adrián
 2011 “Roberto Bolaño: la memoria heroica del exilio chileno”. *América sin nombre* 16: 160-170.
- Carroll, Noël
 1990 *Filosofías del terror o paradojas del corazón*. Consultado el 6 octubre de 2016. <http://ebiblioteca.org/?/ver/97370>.
- Cavarero, Adriana
 2009 *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Madrid: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- Cázares, Laura et al.
 2003 *Técnicas actuales de investigación documental*. México: Trillas.
- Corro, Pablo
 2005 “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”. *Aisthesis* (38): 123-135.

Culler, Jonathan

2000 *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.

Curiel, Adrián

2016 *Avistamientos críticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

D'Alessandro, María Elena

2006 "Ciudad y fronteras en *El exilio del tiempo, Vagas desapariciones y Los últimos espectadores del acorazado de Potemkin* de Ana Teresa Torres". Consultado el 11 de mayo de 2016. http://artsands-cience.concordia.ca/cmll/Dislocation_DAlessandro.htm.

Depetris, Carolina

2000 "La sublimidad en dos relatos de Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones". *Revista Chilena de Literatura* (57): 95-104.

Domínguez Michael, Christopher

2005 "Literatura y el mal". *Letras Libres* (75): 66-68.

Donoso, Ángeles

2009 "Estética, política y el posible territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño". *Revista Hispánica Moderna* 62 (2):125-142.

Echevarría, Ignacio

2007 *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Espinoza, Patricia

2006 "Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño". *Estudios Filológicos* (41): 71-79.

Figueroa, Julio

2008 "Exilio interior y subjetividad pos-estatal: 'El gaucho insufrible' de Roberto Bolaño". *Revista Chilena de Literatura*, 72: 149-161. Recuperado en formato digital el 24 de agosto de 2014. <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/articulo/view/1394/1684>.

Fourez, Cathy

2014 "Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, *2666*". *Revista Pucará* (22): 123-35.

Fragero, Carmen

2012 “La novela popular y 2666 (2004) de Roberto Bolaño”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 41: 245-264.

Fresán, Rodrigo

2004 “El último caso del detective salvaje”. *Página 12*. Consultado el 25 de mayo 2016. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1312-2004-11-14.html>.

Galdo, Juan

2005 “Fronteras del mal/ geneología del horror: 2666 de Roberto Bolaño”. *Hiperteto* (2): 23-34.

García-Huidobro, Cecilia

2012 “Humor: goles y autogoles de Roberto Bolaño”. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* (1) 27: 223-228.

Genette, Gerard

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

2001 *Umbrales*. México: Siglo XXI.

González, Sergio

2006 *Huesos en el desierto*. México: Anagrama.

Henningfeld, Ursula, edición

2015 *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.

Kant, Immanuel

1978 *Crítica del juicio. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: Porrúa.

Lainck, Arndt

2014 *Las figuras del mal en “2666” de Roberto Bolaño*. Consultado en 2016. http://books.google.com.mx/books?id=F6rtAgAAQ-BAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_atb#v=one-page&q&f=false.

Lem, Stanislaw

1988 *Vacío perfecto*. Madrid: Ediciones B. S. A.

Lipovetsky, Gilles

2003 *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación empresa*. Barcelona: Anagrama.

2013 *La era del vacío*. México: Anagrama.

Locke, David

1997 *La ciencia como escritura*. Madrid: Cátedra, Universitat de València.

Lovecraft, Howard

1927 *El horror sobrenatural en la literatura*. Consultado el 5 diciembre de 2015. <http://ebiblioteca.org/?/ver/44838>.

Luzuriaga, Jorge

1997 *Diseño para la elaboración del plan de tesis*. Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial.

Martínez, José

2001 *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra.

Mayoral, José, coordinación

1999 *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.

Monsiváis, Carlos

2003 “Escuchar con los ojos a las muertas”. *Letras Libres* (49): 78-81.

Muniz, Gabriela

2010 “El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño”. *Revista Hispánica Moderna* 63 (1): 35-49.

Ovejero, José

2012 *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama.

Pape, María

2014 “La poética del margen: donde la literatura y la política se unen. Una lectura de 2666 de Roberto Bolaño”. *Exlibris. Revista del Departamento de Letras* (2): 156-168.

Paz, Edmundo y Gustavo Faverón, compilación y edición

2008 *Bolaño salvaje*. Barcelona: Editorial Candaya.

- Prellezo, José y Jesús García
 2003 *Investigar. Metodología y técnicas del trabajo científico*. Madrid: CCS.
- Quezada, Marco
 2007 “A la intemperie latinoamericana. Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”. Tesis de Licenciatura en Literatura Creativa. Universidad Diego Portales.
- Quincey, Thomas de
 1827 “Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes”. Consultado el 3 de diciembre de 2015. <http://ebiblioteca.org/?/ver/19815>.
- Real Academia Española (RAE)
 2016 “Diccionario de la Lengua Española”. Consultado el 2 de febrero. <http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>.
- Roas, David, compilación
 2001 *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- Sabia, Said
 2014 “Paratexto. Títulos, dedicatorias, epígrafes en algunas novelas mexicanas”. Consultado el 20 de noviembre de 2014. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>.
- Santa Biblia*
 2007 Versión Reina-Valera 1960. São Paulo: Sociedades Bíblicas Unidas.
- Saucedo, Fernando
 2012 “El país enemigo. México en la obra de Roberto Bolaño, 1980-2004”. Tesis de Doctorado en Humanidades. Universitat Pompeu Fabra.
- Stajnfeld, Sonja
 2014 “Cuatro imágenes del mal en 2666 de Roberto Bolaño”. *Fuentes Humanísticas* 24 (44): 69-82.
- Segre, Cesare
 2001 “La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento”. *Cuadernos de Filología Italiana* (8): 11-18.

- Swift, Jonathan
1729 *Una humilde propuesta*. Consultado el 3 de diciembre de 2015.
<http://ebiblioteca.org/?/ver/90418>.
- Tartt, Donna
2002 *El secreto*. Barcelona: Debolsillo.
- Todorov, Tzvetan
2007 *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI.
- Topczewska, Anna
2012 “La pantalla del libro abierto. Sobre el papel de la televisión en ‘La parte de Fate’”. *Contexto* 2ª etapa, 16 (18): 139-154.
- Torres, Andrea
2012 “2666 de Roberto Bolaño: una figura de escritor, una idea de literatura”. *Les Ateliers du SAL* (0): 83-94.
- Villavicencio, Manuel
2010 “2666 y la ciudad maldita de Roberto Bolaño”. *Isla flotante* 2: 101-111.
- Walker, Carlos
2010 “El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño”. *Taller de Letras* (46): 99-112.
- Wallace, David
2001 *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona: Mondadori.
2013 *La escoba del sistema*. Málaga: Pálido Fuego.
- Walpole, Horace
1764 *El castillo de Otranto*. Consultado el 5 de diciembre de 2015.
<http://ebiblioteca.org/?/ver/25318>.
- Zavala, Oswaldo
2015 “Manual para ser detective salvaje: la obra póstuma de Roberto Bolaño”. En *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*, coordinación de José Ramón Ruisánchez Serra, 219-243. México: Universidad Iberoamericana.

Agradecimientos

A mi familia.

A Casandra Rincón, primera lectora y crítica.

A Adrián Curiel Rivera, por su amistad y guía.

A Margaret Shrimpton y María Dolores Almazán, por sus enseñanzas perdurables.

A todos aquellos que con sus pláticas me han ayudado a seguir la ruta azarosa de esta investigación.

A quien lea este libro.

La poética del horror bolañeano en 2666

editado por el CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES, siendo el jefe de Publicaciones SALVADOR TOVAR MENDOZA, se terminó de imprimir el 13 de junio de 2018 en los talleres de Gráfica Premier S.A. de C.V., 5 de febrero 2309, col. San Jerónimo Chicahualco, C.P. 52170, Metepec, Estado de México. El texto estuvo al cuidado de JORGE PÉREZ MARTÍNEZ, DANIELA MALDONADO CANO e IVÁN SIERRA MARTÍNEZ. La formación (en tipos Goudy Old Style, 11:13, 10:12 y 9:11 puntos) la llevó a cabo SALVADOR TOVAR MENDOZA. El diseño de los forros lo realizó SAMUEL FLORES OSORIO. El tiraje consta de 250 ejemplares en tapa rústica, impresos en *offset* sobre papel cultural de 90 gramos.