

Progressus in infinitum: narraciones intercaladas y arquitectura textual en *2666* de Roberto Bolaño

Francesco FAVA
Università di Milano IULM

Resumen

El presente ensayo traza un mapa de las numerosas narraciones intercaladas presentes en la novela de Roberto Bolaño y, a partir de los datos sacados del registro de sus características formales, trata de analizar la conexión entre esta modalidad discursiva y la arquitectura general de la obra. A través del análisis de las relaciones dialécticas entre digresión y progresión, fuerzas centrífugas y centrípetas, fragmentariedad y unidad, se pondrá de relieve la originalidad y funcionalidad de la forma de narración experimentada por Bolaño en *2666*.

Palabras clave: Roberto Bolaño, *2666*, narraciones intercaladas, poética de la digresión, estructura narrativa.

Abstract

This essay draws a map of the numerous short stories intercalated in the novel *2666* by Roberto Bolaño and outlines their formal features in order to analyze the connection between their particular narrative grammar and the general architecture of the novel. Through the analysis of the dialectic relations between digression and progression, centrifugal and centripetal forces, fragments and units, this study will highlight the originality and functionality of the narrative form experimented by Bolaño in *2666*.

Keywords: Roberto Bolaño, *2666*, intercalated short stories, digression, narrative form.

A los niños, se sabe, les gusta desarmar los juguetes para ver qué hay dentro; pero después, a menudo, no saben rearmar las piezas y se echan a llorar. A veces les pasa lo mismo a los críticos con las obras literarias. Si bien, en nuestro caso, lo que acontece con más frecuencia es descubrir que el juguete, observado desde dentro, funciona de una forma un poco distinta a la que imaginábamos. Es lo que me pasó a mí con *2666*, voluminoso juguete de más de mil páginas.

1. El punto de partida ha sido una pregunta: ¿cuántas historias se cuentan, en *2666*? No me refiero a las diferentes tramas de cada una de las cinco partes, sino a la gran cantidad de historias más breves, digresiones aparentes, que se interponen en el flujo de la novela. Las defino, retomando la terminología crítica del *Quijote*, narraciones

intercaladas¹: historias alejadas del cauce narrativo principal; aisladas, pero reiteradas, digresiones de la diégesis. Momentos en los que el narrador, a lo largo de unas páginas, toma un desvío, a menudo dejándole la palabra a uno de sus personajes, o, alternativamente, acudiendo a la interpolación de otros textos (reales o de ficción). Para citar algunas de las más extensas y fácilmente detectables, considero narraciones intercaladas el cuaderno de Ansky hallado por Archimboldi, que en su interior contiene, a su vez, siete historias además de la del mismo Ansky²; o la historia de Antonio Jones, “el único miembro del Partido Comunista de Brooklyn” (Bolaño, 2004: 332)³, en “La parte de Fate”, o la del artista Edwin Johns en “La parte de los críticos”, o la genealogía de Lalo Cura, con todas sus María Expósito, en “La parte de los crímenes”. Y todas las demás circunstancias en las que un personaje secundario, y hasta sin nombre, se asoma en la novela, cuenta su historia, y enseguida desaparece. Pienso, por ejemplo, en el hombre que alquila la máquina de escribir que Archimboldi utilizará para sus dos primeros libros: el hombre, él también novelista en su juventud, no sólo le cuenta a Archimboldi, y por lo tanto también a nosotros, su vida y su encuentro con un gran escritor alemán, sino que llega a exponer su personal teoría literaria sobre la relación entre obras maestras y obras menores (pp. 981-989). Otros ejemplos de narración en la narración son las diferentes tramas de libros y películas, o incluso programas de televisión, relatados en numerosos lugares de la novela, o el sinfín de ‘historias de bar’ que se concentran en “La parte de Fate”, o por último los distintos cuentos de guerra interpolados en “La parte de Archimboldi”. Para dar una idea de la extraordinaria variedad expresiva detectable en las narraciones intercaladas de *2666* será suficiente recordar como –sólo entre las historias de tema bélico que transcurren durante la Segunda Guerra Mundial– el cuento oral con ecos de leyenda de trinchera sobre el soldado perdido en los túneles de la Línea Maginot, que Hans escucha en voz de un anónimo conmlitón (pp. 842-844), o la narración a medio camino entre humor macabro de cuartel y grotesco metafísico, sobre el soldado agonizante que se masturba mientras está atrapado bajo un montón de cadáveres (pp. 997-998), conviven con el más extenso, y literariamente estructurado, relato de la escalofriante historia de Leo Sammer y los judíos griegos (pp. 938-959), que (entre resonancias conradianas, apostillas a Hannah Arendt y escenas que no desfigurarían en *Inglourious Basterds* de Quentin Tarantino) podría legítimamente considerarse una de las cumbres de toda la producción cuentística de Roberto Bolaño.

Tratando de sistematizar las distintas modalidades narrativas presentes en la novela, no consideré historias intercaladas, sino líneas narrativas secundarias, las vicisitudes de Lola con el poeta de Mondragón (“La parte de Amalfitano”), la historia de Lotte (“La parte de Archimboldi”), así como tampoco la relación sentimental entre

¹ Para un amplio cuadro de las distintas formas de narración interpolada en la literatura del Siglo de Oro, es de gran utilidad la lectura de los ensayos contenidos en Núñez Rivera, 2013.

² El “cuaderno de Ansky”, con sus 36 páginas (Bolaño, 2004: 884-920), constituye la más larga entre las narraciones digresivas presentes en la novela.

³ Debido a la cantidad de citas textuales de *2666*, a fin de no estorbar demasiado la lectura, en adelante sólo se indicará entre paréntesis el número de página, que remite a la edición señalada.

el policía Juan de Dios Martínez y la directora del manicomio o la investigación de Mary Sue Bravo sobre la desaparición del periodista chicano de *La Raza de Green Valley* (para citar dos, entre las varias tramas menores que aparecen en “La parte de los crímenes”). Pues bien, tras hacer estas distinciones preliminares (y teniendo en cuenta lo arriesgado, y en cierto sentido lo arbitrario, de todo intento clasificatorio, con respecto a una obra tan desbordante y torrencial), inventarié en la novela 81 historias intercaladas, cuya extensión varía entre la media página y las 36 páginas, y que están así repartidas en las cinco partes:

La parte de los críticos:	15	[34 pp.]
La parte de Amalfitano:	6	[14 pp.]
La parte de Fate:	19	[64 pp.]
La parte de los crímenes:	13	[41 pp.]
La parte de Archiboldi:	28	[101 pp.]

En su conjunto, las historias intercaladas ocupan aproximadamente unas 250 páginas, y por lo tanto más del 20% del texto. Además, dejé fuera de mi cómputo otras formas de narración en la narración que también están presentes en la novela, como los relatos de sueños (llegué a contar 30)⁴ o las 108 descripciones de hallazgos de cadáveres en “La parte de los crímenes”, que en algunos casos se convierten en verdaderos microrrelatos biográficos sobre las víctimas o sus novios/verdugos.

Más allá de la considerable magnitud de esta constelación narrativa, casi una coacción a narrar que atraviesa la novela, lo que de verdad nos interesa es entender cómo funcionan las narraciones interpoladas, de qué manera se relacionan con la arquitectura general de la obra. Por eso clasifiqué cada una de las 81 historias intercaladas, individuando la voz narradora, las tipologías textuales y los géneros literarios o las formas de referencia, observando al mismo tiempo de qué manera terminan los cuentos y cómo se conectan con las líneas narrativas principales. Va aquí, como ejemplo, una de mis fichas, la que se refiere a la narración, ya mencionada, del hombre que alquila la máquina de escribir en “La parte de Archiboldi”:

Numeración progresiva y páginas: V.17, pp. 981-989
Título: Vida y opiniones del viejo de la máquina de escribir
Voz narradora: vendedor máquina de escribir (discurso directo)
Tipología textual: cuento oral, biográfico
Modalidad: aislado
Vinculación con trama principal: ausente
Final: anécdota acabada, sentido que se esfuma [“no era eso lo que quería decir”]
Extensión: 7 páginas y media
Notas: tema literatura, teoría sobre obras maestras y obras menores

Al confrontar los datos anotados en las 81 fichas, intentando esbozar un perfil general de las características examinadas, se puede verificar que las historias

⁴ Para una lectura de los relatos de sueños en 2666 y en las demás obras narrativas de Roberto Bolaño, interpretados como formas de microficción inserta, véase el brillante artículo de Andrea Masotti (2013).

intercaladas completamente independientes de las tramas principales son en el conjunto la mayoría:

Vinculación ausente: 48
 Vinculación parcial: 21
 Vinculación directa: 12

y, además, que éstas se presentan en la novela con una incidencia creciente a lo largo de las cinco partes:

La parte de los críticos:	5 de 15 (33%)
La parte de Amalfitano:	3 de 6 (50%)
La parte de Fate:	11 de 19 (58%)
La parte de los Crímenes:	8 de 13 (62%)
La parte de Archimboldi:	21 de 28 (75%)

Parecería, por lo tanto, que el narrador paulatinamente se ha dejado llevar por su tendencia digresiva...⁵

¿El narrador, o sus personajes? Un inventario de las voces narradoras de los relatos intercalados permite darse cuenta de que, entre las distintas tipologías diegéticas individuadas, la más frecuente es una ambigua variante de narración compartida entre narrador de primero y de segundo grado:

Narrador/personaje secundario: 28
 Narrador: 24
 Personaje secundario: 13
 Narrador/personaje principal: 10
 Cita literal de otro texto: 4
 Personaje principal: 2

Los 38 casos de voces narradoras compartidas entre el narrador principal de *2666* y uno de sus personajes siguen, casi siempre, el mismo patrón: un personaje empieza a contar una historia, a un determinado narratario (que suele ser uno de los protagonistas de la novela), pero progresivamente, sin que se señale de forma explícita el punto de transición, es el narrador heterodiegético quien retoma el control del discurso, incluso añadiendo comentarios y detalles que resultarían muy poco verosímiles en el marco de la concreta situación ficcional en la que se realiza la narración por parte del personaje. De esta forma, el carácter autónomo y proliferante de las narraciones intercaladas se acentúa, así como la propensión a transgredir las convenciones diegéticas por obra de un narrador-demiurgo que “ve siempre más allá,

⁵ Con respecto a la acentuación paulatina, a lo largo de la novela, de la tendencia digresiva, también habrá que señalar que en “La parte de Archimboldi”, la última de la obra, figuran cuatro entre las más extensas narraciones intercaladas de *2666*: las ya mencionadas de Ansky (36 pp.), Leo Sammer (21 pp.) y del viejo que alquila la máquina de escribir (8 pp.), y la dedicada a la biografía posbélica de Popescu (9 pp.).

puede atravesar la materia, hacer caso omiso del tiempo y del espacio, burlarse de las apariencias” (Moreno, 2011: 335).

Sobre la ambigüedad de las categorías de omnisciencia y narrador en la novela de Bolaño ya ha reflexionado con gran agudeza Filippo Pennacchio, analizando varios casos de ‘relatos compartidos’ entre narrador de primero y de segundo grado; por lo tanto, remitiendo a sus trabajos (Pennacchio, 2014; Pennacchio, 2017), me limito aquí a subrayar esta especie de bulimia narrativa: por lo visto Bolaño no era solo un lector, sino también un narrador omnívoro, propenso a fagocitar a sus propios personajes. De ahí proceden diégesis híbridas que, multiplicando por un lado las narraciones de segundo o incluso de tercer grado, y por otro lado restituyendo, de modo solapado, las riendas al narrador *princeps*, amplifican el carácter escurridizo del juego de espejos metatextual.

Una análoga inclinación bulímica se advierte en el injerto de historias intercaladas dentro de las historias intercaladas, procedimiento abismal que, también, recurre con incidencia creciente con el avanzar de la cinco partes. Se pueden citar, entre los casos más significativos, la historia de Marius Newell y las estrellas de mar, con la anécdota del hurto del motor, insertada dentro del sermón/conferencia de Barry Seaman (“La parte de Fate”, pp. 321-322); o la historia del pastorcillo y la luna, paráfrasis narrativizada del *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia* de Giacomo Leopardi, que la vidente Florita Almada realiza, sorpresivamente, como una larga digresión dentro de una narración autobiográfica (“La parte de los crímenes”, pp. 541-542); o también, la vicisitud del capitán mutilado, que constituye un episodio autónomo dentro de la biografía de Popescu recuperada por Archimboldi mediante fantomáticas pesquisas online, y relatada por el narrador con abundancia de detalles (“La parte de Archimboldi”, pp. 1065-1071). Finalmente, en las páginas del ya mencionado cuaderno de Ansky, encontramos no solamente la interpolación de las tramas de dos novelas de Ivánov (*El tren de los Urales*, pp. 889-890; *El caso*, pp. 898-901), sino también un relato/chisme sobre la exuberante vida sexual del poeta acmeísta y su mujer (pp. 918-919) y hasta un cuento/apólogo sobre una expedición de antropólogos al Borneo (pp. 914-917), y además dos ‘écfrasis narrativas’ (Courbet, pp. 911-913; Archimboldi, pp. 917-918). Si la presencia de las que clasifiqué como historias intercaladas de cajas chinas resulta especialmente llamativa, sin embargo hay que subrayar que no menos frecuentes son las narraciones interpoladas que se presentan de forma serial⁶ (entre éstas, destacan las que tienen como argumento reiterado el pintor Edwin Johns, en “La parte de los críticos”; la película de Robert Rodríguez, en “La parte de Fate”; el mito de Sísifo, en “La parte de Archimboldi”):

Aisladas: 48

Cajas chinas: 17

⁶ Considero ‘seriales’ las distintas narraciones intercaladas que retoman un mismo argumento y/o en las que reaparecen los mismos personajes secundarios, aunque la recurrencia no siempre determine un auténtico y progresivo desarrollo narrativo, sino más bien se dé, a veces, en un plan alusivo de asonancia, resonancia, paralelismo.

Series: 16

Finalmente, intenté catalogar las tipologías de texto presentes en las 81 narraciones interpoladas, y en este ámbito también se evidencia una pluralidad asombrosa, en primer lugar en la forma textual, con la interpolación de textos literarios o procedentes de ensayos, reales o imaginarios, citados literalmente o recopilados⁷; y además películas o programas televisivos, cartas, emails o conversaciones telefónicas; pensamientos o recuerdos de los personajes, hasta el clásico invento del manuscrito, el ya mencionado cuaderno de Ansky (o *El manuscrito encontrado en Kostekino*, para decirlo con Potocki). Un universo narrativo en el que cualquier medio, cualquier material es un buen pretexto para contar una historia (y para activar estratificaciones metatextuales). La variedad no es menor, si se quiere reconducir las historias intercaladas a géneros o formas literarias de referencia. Modelos de referencia que, *ça va sans dire*, se muestran más que nada predispuestos a la hibridación, a la transgresión, a la parodia. Los anoto aquí de forma muy casera, añadiendo algunos ejemplos por cada tipología⁸, con la única intención de ofrecer una idea de la amplitud y de la heterogeneidad de los ecos, en la que se distingue una clara preferencia por los géneros ‘menores’ y por las formas espurias, con resonancias más cinematográficas, casi, que literarias:

‘Barfly story’: El camarero boxeador (III.3, pp. 308-309); Hércules Carreño, el orgullo de las categorías pesadas mexicanas (III.13, pp. 402-403); Origen del *snuff movie* (IV.9, pp. 676-681).

Cuento de guerra: El soldado perdido en los túneles de la línea Maginot (V.3, pp. 842-844); Leo Sammer y los judíos (V.16, pp. 938-959); Mickey Bittner y el bombardeo en alfombra (V.18, pp. 993-995).

Cuento mitológico: Euríloco (I.6, p. 67), Sísifo (V.22, pp. 1027-1029; V.25, 1060-1061).

Leyenda metropolitana: Bobby de Jackson Tree (III.2, pp. 305-306); El hombre sin atributos (V.10, pp. 894-895).

Apólogo: El dibujo de Grosz y los críticos (I.3, pp. 44-45); El movimiento aparente y el *borrachito* (III.19, pp. 421-423).

Ciencia-ficción: El tren de los Urales (V.9, pp. 889-890); El ocaso (V.11, pp. 898-901).

Historia de amor: Rosa Méndez y sus novios (III.18, pp. 413-415); Farfán y Gómez, amantes en la cárcel (IV.7, pp. 609-610); José Patricio y el presentador de Televisa (IV.12, pp. 706-710).

⁷ En las referencias a obras literarias, se puede apreciar una estrategia discursiva sistemática, por parte del narrador: se citan literalmente, entrecorillados, sólo pasajes sacados de obras realmente existentes (*El testamento geométrico*, de Rafael Dieste; la biografía de Duchamp escrita por Calvin Tomkins; *O’Higgins es araucano*, de Lonko Kilapán; *La trata de esclavos*, de Hugh Thomas). En cambio, todos los textos ficcionales interpolados en *2666* (las novelas de Archimboldi y las de Ivánov, para limitarnos a los dos casos más llamativos) siempre se reproducen en forma indirecta, por trámite de la mediación del narrador: en toda la novela no aparece ninguna cita directa de textos inventados.

⁸ A fin de facilitar su identificación, he atribuido a cada una de las narraciones intercaladas un título, meramente descriptivo. Los reproduzco aquí sólo con función práctica ya que, como es evidente, tales títulos nada tienen que ver con la voluntad del autor.

Cuento biográfico: Antonio Jones, el último comunista de Brooklyn (III.8, pp. 329-332); Genealogía de Lalo Cura (IV.11, pp. 693-698); El duelo de Conrad Halder (V.4, pp. 851-853).

Detective story: Jack el destripador de los locales gay de Los Ángeles (IV.8, p. 632); Los tres forenses de Santa Teresa (IV.10, pp. 686-689).

Cuento de hampa: La historia de Popescu (V.26, pp. 1064-1073).

Tranche de vie: El desconocido de Hyde Park (I.8, pp. 72-73); La historia de Ramírez (IV.6, pp. 552-553); El matemático rumano (V.5, pp. 858-861).

Trash: Obesos tv basura (III.6, p. 327); El ventrílocuo de Guaymas (IV.5, pp. 544-545).

Fantasmas & co.: El fantasma de la abuela (I.11, pp. 132-134).

Recetas de cocina: Las recetas de sor Juana (I.7, pp. 71-74).

Sermón: El discurso de Seaman (III.4, pp. 312-326).

Artículo académico: El artículo del suave (I.5, pp. 58-59).

En tema de ecos habrá que subrayar como en muchas de estas historias, al lado de las referencias intertextuales, no faltan las intratextuales. Asonancias con temas y hechos presentados en las tramas principales, o anticipaciones y superposiciones, que, sin embargo, se quedarán siempre en estado de alusión: sugerencias apenas esbozadas; o en estado de ilusión: correspondencias puntualmente desmentidas⁹.

Una última consideración atañería al final de las historias interpoladas, pero sobre este aspecto mejor será detenerse después.

2. De momento, intentando hacer un primer balance de las características examinadas en estas 81 historias, y ante un repertorio tan extenso de narraciones breves de las más diferentes tipologías, se podría casi afirmar que 2666, además que todo lo restante, es también una antología de cuentos. Al fin y al cabo, las historias intercaladas se acercan al número de las *novelle* del *Decameron*... Una hipótesis de lectura que el mismo autor, parcialmente, parece admitir. En una conversación con Raul Schenardi, Bolaño señalaba que

Toda novela es una sucesión de historias que se van entrelazando. Stendhal ya lo había visto con una claridad solar: la literatura, un libro, es un espejo que no se está quieto, que se mueve a lo largo del camino, y en el espejo se van reflejando las cosas que suceden durante el recorrido, y cada cosa puede quedar suspendida, con un punto interrogativo, o bien puede terminar. [...] La novela, en este sentido, sería una sucesión de cuentos, porque la vida es una sucesión de

⁹ Da cuenta de este fenómeno, aunque con matiz levemente distinto del mío, también Peter Elmore, subrayando como en la lógica aparentemente azarosa y digresiva de la novela, “tras la profusión de líneas argumentales y la abundancia de personajes se advierte una compleja urdimbre de relaciones. Al movimiento aleatorio de la ficción lo contrapesa el gusto por las simetrías y los paralelismos: como un extenso campo de fuerzas, el relato promueve alineamientos y contrastes inesperados entre actores y situaciones que en apariencia no están argumentalmente conectados” (Elmore, 2013: 285).

cuentos. Claro, luego podemos discutir de la estructura, de la forma que se da esta sucesión, pero en un plano absoluto no se trata más que de una sucesión de cuentos. (Bolaño, 2012: 95)¹⁰

Pero, sobre todo, yo diría que estas narraciones intercaladas nos hablan de una novela habitada por la obsesión de contar todas las historias. Si Bolaño juega en *2666* con la idea de la *obra total*, este afán de totalidad, más que obedecer a un deseo de *reductio ad unum*, se va formulando como una perenne germinación de pluralidades. Que genera, además, un espejismo: nos engañamos con la idea de que en una, o en cada una, de estas historias se esconde una llave secreta, o un desenlace que, por el contrario, siempre está postergado. Con una linda imagen, parafraseando a Manrique, Dunia Gras escribió que “las vidas son los ríos que van a dar a *2666*” (Gras, 2005: 71). Tal vez podamos agregar: *2666 son los ríos que van a dar al desierto*. Y no sólo por la ambientación de la novela. Sino también porque la combinación entre líneas narrativas principales e historias digresivas dibuja un entramado de ríos y afluentes, arroyos, riachuelos y torrentes que parecen alimentarse y desecarse el uno al otro, sin llegar a desembocar al mar.

Más allá de las metáforas, si se quiere comprender a fondo (si es que se puede) la arquitectura general de la novela, habrá que volver nuestra mirada a las narraciones principales, además que a las intercaladas. Nos llevaríamos alguna sorpresa, creo. Las líneas narrativas maestras de las cinco partes, en efecto, tienen un desarrollo mucho más coherente y unívoco en comparación con la imagen de texto sugerida por cuanto llevo describiendo hasta aquí.

Empecemos por el tiempo de la narración. Es evidente que hay flashbacks, que se concentran sobre todo en dos bloques textuales compactos y claramente distintos (el de Lola, pp. 213-238, en “La parte de Amalfitano” y el de Lotte, pp. 1082-1115, en “La parte de Archimboldi”); sin embargo, en su conjunto la cronología de la novela es, como veremos, unidireccional en cada una de las cinco partes. Así como lo es la trama: se inicia siempre con un único plan narrativo, que, en un momento dado, se duplica o se bifurca, pero cuya evolución procede, de todas formas, linealmente. Por más que las narraciones intercaladas confundan las aguas, la historia principal sigue su curso desde la primera hasta la última página de cada parte¹¹. Para corroborarlo, hagamos un rápido registro de las cinco estructuras narrativas¹².

¹⁰ La entrevista se publicó, exclusivamente en italiano y editada por el mismo Schenardi, en 2012. La versión española, traducida por Jaime Riera Rehren, está disponible en línea en la página del “Archivo Bolaño” <http://garciamadero.blogspot.it/2010/11/>.

¹¹ Mi lectura del texto no coincide totalmente, en este aspecto, con la de Brett Levinson, quien en la estructura narrativa de la novela parece atribuir mucho más relieve a los rasgos fragmentarios y digresivos, que a los lineales y unitarios: “Bolaño, working under the pressure of his imminent death, left instructions that the 1125 pages be published as five separate tomes. He might well have insisted upon hundreds of short anecdotes; each of the sections splits into many autonomous subsections [...]. Yet this ‘nature’, which is the novel’s form (as we will see), holds *2666* together in such a fashion that one can hardly imagine it otherwise. Form, stretching smoothly across the colossal volume, serves as the binding—even as, if not because, it vanishes—that contains the sharp deviations, disruptions, and disappearances that drive through the content. It is because he situates episodes across the form that splits them from themselves, so that the continuity between them is not recognizable. The problem is

“La parte de los críticos”: la novela se abre con una clásicísima presentación de los cuatro personajes, captados uno por uno en el momento de su primer encuentro con la obra de Archiboldi. Un descubrimiento que los llevará más tarde a conocerse, en el congreso de Bremen (en Bremen: ¿cómo no pensar en los cuatro críticos como a los cuatro bichitos, los músicos de la fábula de los hermanos Grimm?). De allí en adelante, dos líneas narrativas proceden coherentemente en paralelo: los críticos-detectives y los críticos-enamoradizos.

“La parte de Amalfitano”: la trama es absolutamente unívoca, es la crónica de un naufragio que se abre con la frase “No sé que he venido a hacer a Santa Teresa” (que remite, invirtiéndolo, al incipit de *Pedro Páramo*) y sigue después, paso a paso, a un solo personaje, Amalfitano, en su deriva. Sin embargo aquí también la historia se desdobra, entre un Amalfitano público (su vida universitaria) y un Amalfitano privado (el testamento geométrico, las alucinaciones auditivas, las telepatías araucanas). La conclusión es al mismo tiempo emblemática y elusiva: el sueño de Borís Yeltsin, que compendia el final de trayecto de una ilusión, de una generación, de un itinerario intelectual.

“La parte de Fate”: como para Amalfitano, aquí también se arranca con una pregunta que el protagonista se hace a sí mismo sobre su propio desconcierto¹³. El lapso de tiempo es muy reducido, desde la muerte de la madre de Fate hasta la huida apresurada de Santa Teresa junto con Rosa Amalfitano. En este intervalo temporal, seguimos cada instante todo lo ocurrido a Fate; pocos días, tan concentrados que casi parecen una única noche.

En “La parte de los crímenes”, el marco narrativo tiene la precisión de un calendario: 4 años exactos, a partir del primer feminicidio de 1993 hasta el último de 1997. Y la bipartición en dos líneas narrativas paralelas es casi un esquema: a la serialidad de los hallazgos de cadáveres se alternan las investigaciones, que en este caso conducen, sin embargo, a una ramificación más acentuada, mediante el injerto gradual de tramas secundarias, hasta llegar a 10, que recapitulo aquí por orden de aparición:

Juan de Dios Martínez/Elvira Campos (a partir de p. 459)
Sergio González Rodríguez (a partir de p. 470)

not that the incidents are arbitrarily placed, hence unrelated; it is that the form of the relation is not easily readable” (Levinson, 2009: 177-178).

¹² En su extensa “Guía de lectura” a *Los detectives salvajes*, Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada trazan un mapa pormenorizado de la primera gran novela de Roberto Bolaño. Su atención, sin embargo, se centra principalmente en el marco temporal y espacial, en el catálogo de personajes y topografías, y en la relación entre tiempo de la narración y cronología histórica, sin detenerse mucho en reflexiones sistemáticas de orden narratológico (López Bernasocchi; López de Abiada, 2012). La novela de 1997 y la póstuma proponen dos fórmulas muy distintas en las relaciones entre progresión y digresión, fuerzas centrípetas y centrífugas, fragmento y unidad: podría resultar interesante, en futuros trabajos, examinarlas en paralelo.

¹³ Una serie de preguntas, para ser precisos: “¿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?” (p. 295).

Lalo Cura (a partir de p. 481)
 Harry Magaña (a partir de p. 518)
 Florita Almada (a partir de p. 535)
 Epifanio (a partir de p. 584)
 Klaus Haas en la cárcel (a partir de p. 604)
 Kessler en Santa Teresa (a partir de p. 719)
 La diputada del P.R.I. y la historia de Kelly (a partir de p. 729)
 Mary Sue Bravo y el periodista chicano desaparecido (a partir de p. 769)

Cada una de estas tramas secundarias corresponde a una línea investigativa autónoma o a una diferente aproximación al misterio de los crímenes. Como ya sabemos, ninguna llega a buen fin, y la imagen nocturna conclusiva es, en este sentido, paradigmática: las calles de Santa Teresa “totalmente oscuras, similares a agujeros negros” (p. 791).

“La Parte de Archimboldi” presenta un incipit casi dickensiano, o a la *Lazarillo de Tormes*: se muestran los padres del protagonista y se narra su nacimiento. Y luego la infancia, la juventud, la guerra, el matrimonio, la escritura, en una trama que no puede ser más unitaria: la vida de Hans Reiter, alias Benno Von Archimboldi, desde la cuna hasta el momento en el que sube al avión rumbo a Santa Teresa.

Relatadas de esta manera, consideradas por separado y sin tener en cuenta las historias intercaladas, las cinco partes exhiben estructuras narrativas que yo diría casi convencionales. Pero, por supuesto, es justamente sobre este ‘casi’ que queremos concentrarnos. Por ejemplo hablando de Lotte, la hermana de Archimboldi. El encuentro entre los dos hermanos se hace esperar centenares de páginas, anhelado como momento crucial. Y sin embargo, después de referir con abundancia de detalles, en un largo bloque narrativo, la vida de Lotte, el narrador pasa por alto su encuentro con el hermano sin hacernos partícipes de lo que se dicen, liquida la agnición en unas pocas y apuradas líneas, dejándonos con la miel en los labios. Lo mismo acontece poco después, cuando se introduce la última narración intercalada que, prácticamente, coincide con el final de la novela: la historia de Fürst Pückler y su helado de tres sabores (pp. 1117-1119). De hecho, tras contarnos las hazañas de su antepasado (una historia real, por cierto), el descendiente de Fürst Pückler se despide y Archimboldi “poco después salió del parque y a la mañana siguiente se marchó a México” (p. 1119). Punto final, así termina la novela. Un espléndido final abierto, que deja fuera de campo el desenlace, la solución.

3. El ápice del climax se queda apartado de la vista, mientras el narrador se detiene en algo aparentemente menos importante: quizás sea este el anillo de conjunción entre historias intercaladas y líneas narrativas principales. Antes de explorar mejor esta hipótesis, será útil insistir un poco sobre dos rasgos estilísticos frecuentes en la novela, y sobre un último elemento estructural.

Por lo que se refiere a los estilemas, se trata de dos entre los más constantes y reconocibles en la escritura de Bolaño, no sólo en esta obra.

Sobre el primero, ya han escrito Fernando Moreno y Jaime Concha, observando la reiterada presencia de oraciones construidas en torno a las conjunciones ‘o’ e ‘y’ (y a sus variantes ‘tal vez’ y ‘puede que’), que, anota Moreno: “va creando así una sucesión de alternativas, que son a la vez alternancias, oscilaciones entre dos o más posibilidades, y que van tanto uniendo como bifurcando y en otros casos multiplicando las líneas narrativas” (Moreno, 2013: 158). Algo que, dice Jaime Concha, “define un modelo de estrategias narrativas”, generando “cadenas proliferantes” (Concha, 2011: 204). Suscribo, y señalo que en nuestra novela a esas cadenas se le agrega otro eslabón, constituido por el utilizzo reiterado de la anadiplosis, no tanto con finalidad intensiva sino como un instrumento más de relanzamiento acumulativo. Incluso la anafora, a menudo, desempeña en la novela la misma función.

Un segundo recurso estilístico que vale la pena subrayar está representado por los centenares (no es una hipérbole) de “como si” que puntúan el texto, activando comparaciones hipotéticas que a menudo tienen un carácter fuertemente imaginativo. Veamos algunos ejemplos:

[Liz Norton abrumada] como si una voz le hubiera repetido una oración terrible. (p. 23)

[luz de Sonora] como si la luz se sumergiera en el océano Pacífico produciendo una enorme curvatura en el espacio. (p. 148)

[un paisaje humeante] como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles. (p. 179)

[lo dijo] como si se encontrara muy lejos, en el fondo de un barranco en donde asomaban trozos de piedras volcánicas, riolitas, andesitas, vetas de plata y vetas de oro, charcos petrificados cubiertos de minúsculos huevecillos, mientras en el cielo morado como la piel de una india muerta a palos sobrevolaban ratoneros de cola roja. (p. 269)

[una sombra sacudida por un temblor] como si el sol estuviera girando al revés. (p. 434)

[se llevó una mano a la boca] como si estuviera inhalando un gas tóxico. (p. 440)

[se quedaba maravillado] como si le hubieran dado un balazo en la cabeza. (p. 548)

[parecía perder los contornos] como si el paso del tiempo ejerciera un efecto de porosidad en las cosas, y desdibujara e hiciera más leve lo que ya de por sí, por su propia naturaleza, era leve. (p. 727)

[el bosque negro en medio de un mar amarillo] como si estuvieran en un gran teatro de trigo y el bosque fuera el escenario y el proscenio de ese teatro circular. (p. 876)

[su tecleo] como si se abriera camino en medio de una selva muy oscura. (p. 1034)

Presentes sobre todo en pasajes descriptivos, estas comparaciones imaginativas remiten a una serie de ámbitos semánticos recurrentes: misterio, apocalipsis, violencia, dispersión, miedo, contribuyendo así, de manera decisiva, aunque encubierta, a

conferir a la novela su tono emotivo¹⁴. En algunos casos, entran en juego aquí también las cadenas proliferantes que acabamos de mencionar:

[Morini] como si estuviera viendo a su primer amor debatiéndose en un laberinto. Q como si se viera a sí mismo, con unas piernas aún útiles, pero perdido en una escalada irremediamente inútil. (p. 69)

[las mejillas estragadas] como si se hubiera perdido por el Amazonas y tres frailes sevillanos lo rescataran, o un fraile monstruoso de triple molondra, fenómeno que tampoco lo amedrentaba. (p. 225)

[imágenes borrosas] como si la antena que le había crecido en el cerebro estuviera mal puesta o la hubieran agujereado en una balacera o fuera de papel y el viento hiciera con ella lo que le venía en gana. (p. 535)

En determinadas circunstancias (como en los primeros dos fragmentos aquí indicados), las cadenas discursivas activadas por las comparaciones hipotéticas engloban *in nuce* otro núcleo narrativo: el símil introducida por el ‘como si’ parece casi un fragmento sacado del enésimo cuento, por una vez no contado¹⁵. Se llega a resultados extremos, como en este pasaje ejemplar:

[una mirada de piedad vacía] como si a la piedad le quedara, después de un periplo misterioso, tan sólo el pellejo, como si la piedad fuera un pellejo lleno de agua, por ejemplo, en manos de un jinete tártaro que se interna en la estepa al galope y nosotros lo vemos empequeñecerse hasta desaparecer, y luego el jinete regresa, o el fantasma del jinete regresa, o su sombra, o su idea, y trae consigo el pellejo vacío, ya sin agua, pues durante su viaje la ha bebido toda, o él y su caballo la han bebido toda, y el pellejo ahora está vacío, es un pellejo normal, un pellejo vacío, de hecho

¹⁴ Esta consideración también se puede extender a las comparaciones más canónicas, introducidas por “como” o “parecía”, que en muchos casos estriban en los mismos ámbitos semánticos. Algunos ejemplos: “[palabras a través del aire] como raíces víricas en medio de carne muerta” (p. 154); “[el cielo] parecía una flor carnívora” (p. 172); “[una cortina de humo] como la niebla que precede a los asesinatos” (p. 173); “[su mochila] parece un feto” (p. 215); “[esa mínima sombra] como un hoyo cavado aprisa y de donde se desprendía una fetidez alarmante” (p. 297); “[hija de la vecina de Fate] parece la adepta de una secta destructiva” (p. 281); “[hablaba] como una campesina que acabara de salir de un cementerio” (p. 347); “[cárcel de Santa Teresa] parece una mujer destazada. Una mujer destazada, pero todavía viva. Y *dentro* de esa mujer viven los presos” (p. 379); “[un local oblongo] parecido a un ataúd” (p. 689); “[la máquina de escribir] parecía un corazón, un enorme corazón latiendo en medio de la niebla y del caos” (p. 1034). Se presenta en forma de comparación imaginativa, también, la genial y siniestra definición de la universidad de Santa Teresa, en la que el narrador condensa las sensaciones experimentadas por Amalfitano después de sus primeros días en la ciudad: “parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto a reflexionar. También parecía una discoteca vacía” (p. 239).

¹⁵ En este caso, otra vez, tal característica no sólo atañe a las comparaciones hipotéticas. Dos símiles introducidos por “como”, entre los muchos, nos lo confirman: “[un obelisco de tres piedras] como un obelisco dibujado por un niño que recién aprende a dibujar, un bebé monstruoso que vivía en las afueras de Santa Teresa y que se paseaba por el desierto comiendo alacranes y lagartos y que nunca dormía” (p. 628); “[el cuello largo de Haas] como el cuello de un guajolote, pero no un guajolote cualquiera sino un guajolote cantor o que en aquel momento se dispusiera a *elevantar* su canto, no simplemente a cantar, sino a *elevantarlo*, un canto agudo, rechinante, un canto de vidrio molido pero con una fuerte reminiscencia de cristal, es decir de pureza, de entrega, de falta absoluta de dobleces” (p. 724).

lo anormal es un pellejo hinchado de agua, pero el pellejo hinchado de agua, el pellejo monstruoso hinchado de agua no concita el miedo, no lo despierta, ni mucho menos lo aísla, en cambio el pellejo vacío sí. (pp. 860-861)

Los elementos descriptivos, digresivos y narrativos se funden aquí en un enredo surreal y laberíntico. Pasajes como estos, además, van incluso a rellenar algunos huecos del texto. Lo que se elude en el plano de la narración, es con frecuencia recuperado en el plano connotativo, imaginativo: en este caso, para describir el “miedo absoluto” experimentado por un personaje, se hace *como si* se aludiera a un hipotético relato sobre jinetes tártaros y pellejos vacíos.

A pesar de actuar en un nivel textual diferente, los ‘como si’ y las cadenas proliferantes desempeñan una función abismal análoga a la de las narraciones intercaladas y al desdibujarse de los límites entre narradores de primero, segundo y tercer grado: multiplicando los puntos de fuga, abren el texto a una germinación rizomática de potenciales rutas diegéticas alternativas que, para decirlo con palabras de Borges, “figuran y prometen el infinito”.

4. Prometen, pero eso no quiere decir que cumplan. Un artista contemporáneo *de cuyo nombre no logro acordarme* ha definido el arte como una promesa nunca cumplida y siempre renovada. Podría ser una linda fórmula incluso para definir la arquitectura narrativa de 2666, más aún si atendemos a una última notación de orden estructural que concierne las páginas finales de las cinco partes. A propósito de la de Archiboldi ya comenté algo, y por lo tanto me detengo en las otras cuatro, que presentan una característica común. Un elemento que no consideraría casual en un autor, como Bolaño, quien declaró que “la estructura es la música de la literatura” (Braithwaite, 2006: 74-75). En las páginas finales de todas las cuatro partes, efectivamente, entra en acción una modalidad narrativa utilizada exclusivamente en esos pasajes: la segmentación de una escena, a través del montaje alternado con otras secuencias y entre planos temporales distintos. En el resto de la novela, al neto de las digresiones, siempre se procede por bloques narrativos compactos. Alternados, sí, pero nunca segmentados. Nunca se dividen las secuencias, en 2666, excepto en las páginas conclusivas de cada Parte.

En “La parte de los críticos”, el texto del correo en el que Liz Norton confiesa a sus dos colegas archiboldianos su amor hacia Morini está fraccionado en 8 segmentos, cada uno de los cuales se alterna sistemáticamente con la crónica de los últimos días en Santa Teresa de Pelletier y Espinoza:

I. E-mail Liz Norton, 1, pp. 187-188

II. Pelletier y Espinoza en Santa Teresa, 1, pp. 188-189

I. E-mail Liz Norton, 2, p. 189

II. Pelletier Y Espinoza en Santa Teresa, 2, pp. 190-191

I. E-mail Liz Norton, 3, pp. 191-192

II. Pelletier Y Espinoza en Santa Teresa, 3, pp. 192-194

I. E-mail Liz Norton, 4, pp. 194-195

II. Pelletier Y Espinoza en Santa Teresa, 4, pp. 195-196

- I. E-mail Liz Norton, 5, pp. 196-198
 - II. Pelletier Y Espinoza en Santa Teresa, 5, pp. 198-199
- I. E-mail Liz Norton, 6, pp. 199-200
 - II. Pelletier Y Espinoza en Santa Teresa, 6, pp. 200-202
- I. E-mail Liz Norton, 7, pp. 202-204
 - II. Pelletier Y Espinoza en Santa Teresa, 7, pp. 204-207
- I. E-mail Liz Norton, 8, p. 207

En “La parte de Amalfitano”, antes del mencionado sueño de Yeltsin (pp. 290-291), se nos propone en dos trozos la lectura por parte de Amalfitano del libro de Kilapán sobre los araucanos (pp. 276-279 y 282-287), recortes intercalados con las escenas de sus perturbantes encuentros con el hijo del decano Guerra (pp. 279-282 y 287-289).

En “La parte de Fate”, en las últimas páginas presenciamos al desarrollo paralelo, con ritmo acelerado, de dos escenas y también de dos planos temporales distintos: cinco breves secuencias para el coloquio con Klaus Haas, en la cárcel de Santa Teresa, en compañía de la periodista mexicana Guadalupe Roncal; alternadas con las cuatro secuencias en las que Fate y Rosa Amalfitano cruzan en auto la frontera México/Estados Unidos:

- I. Fate/Rosa/Guadalupe Roncal: visita a Klaus Haas en la cárcel, 1, pp. 434-435
 - II. Fate/Rosa, en el coche rumbo a EE.UU., 1, p. 435
- I. Fate/Rosa/Guadalupe Roncal: visita a Klaus Haas en la cárcel, 2, p. 435
 - II. Fate/Rosa, en el coche rumbo a EE.UU., 2, pp. 435-436
- I. Fate/Rosa/Guadalupe Roncal: visita a Klaus Haas en la cárcel, 3, pp. 436-437
 - II. Fate/Rosa, en el coche rumbo a EE.UU., 3, p. 437
- I. Fate/Rosa/Guadalupe Roncal: visita a Klaus Haas en la cárcel, 4, pp. 437-438
 - II. Fate/Rosa, en el coche rumbo a EE.UU., 4, pp. 438-439
- I. Fate/Rosa/Guadalupe Roncal: visita a Klaus Haas en la cárcel, 5, pp. 439-440

En “La parte de los crímenes”, para terminar, el fenómeno se amplifica. El montaje alternado involucra una sola escena dividida en varios bloques, entrecruzados por cuatro otras líneas narrativas. La escena es la del encuentro entre Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I. Azucena Esquivel Plata, que relata al periodista la historia de su amiga Kelly, desaparecida en Santa Teresa, en 12 secuencias; a ellas se alternan –con regularidad extrema, siempre en el mismo orden de sucesión– la visita de Kessler a Santa Teresa, la conferencia de prensa de Haas (ésta también, una única escena fraccionada en varias secuencias), los últimos hallazgos de mujeres asesinadas y, a partir de p. 769, las investigaciones de Mary Sue Bravo:

- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 1, p. 729
 - II. Kessler en Santa Teresa, 1, pp. 730-731
 - III. Conferencia de prensa Klaus Haas, 1, pp. 731-732
 - IV. Hallazgo cadáver n. 97, p. 732
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 2, pp. 732-735
 - II. Kessler en Santa Teresa, 2, pp. 735-737
 - III. Conferencia de prensa Klaus Haas, 2, pp. 737-738

- IV. Hallazgo cadáver n. 98, pp. 738-739
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 3, pp. 739-741
 - II. Kessler en Santa Teresa, 3, pp. 741-742
 - III. Conferencia de prensa Klaus Haas, 3, pp. 742-743
 - IV. Hallazgo cadáver n. 99, p. 743
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 4, pp. 743-745
 - II. Kessler en Santa Teresa, 4, pp. 745-747
 - III. Conferencia de prensa Klaus Haas, 4, pp. 747-748
 - IV. Hallazgo cadáver n. 100, pp. 748-749
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 5, pp. 749-751
 - II. Kessler en Santa Teresa, 5, pp. 751-753
 - III. Conferencia de prensa Klaus Haas, 5, p. 753
 - IV. Hallazgo cadáver n. 101, pp. 753-754
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 6, pp. 754-755
 - II. Kessler en Santa Teresa, 6, pp. 756-757
 - III. Conferencia de prensa Klaus Haas, 6, pp. 757-758
 - IV. Hallazgo cadáver n. 102, pp. 758-759
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 7, pp. 759-762
 - II. Kessler en Santa Teresa, 7, p. 762
 - III. Conferencia de prensa Klaus Haas, 7 > Mary Sue Bravo, pp. 762-763
 - IV. Hallazgo cadáver n. 103, pp. 763-765
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 8, pp. 765-768
 - V. Mary Sue Bravo, 1, p. 769
 - IV. Hallazgo cadáver n. 104, pp. 769-770
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 9, pp. 770-774
 - V. Mary Sue Bravo, 2, pp. 774-775
 - IV. Hallazgo cadáver n. 105, p. 775
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 10, pp. 775-780
 - V. Mary Sue Bravo, 3, pp. 780-781
 - IV. Hallazgo cadáver n. 106, pp. 781-782
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 11, pp. 782-786
 - V. Mary Sue Bravo, 4, pp. 786-788
 - IV. Hallazgo cadáver n. 107, p. 788
- I. Sergio González Rodríguez y la diputada del P.R.I., 12, pp. 788-790
 - IV. Hallazgo cadáver n. 108, pp. 790-791

Esta modalidad de construcción del relato, al presentarse sólo en las páginas finales de las Partes, determina una intensificación que genera expectativa en el lector, prefigura el acercamiento de un desenlace. Expectativa que, obviamente, quedará frustrada.

En efecto, en “La parte de los críticos” el desenlace se disuelve en el reflejo de una ventana, en una noche de lluvia en Turín, y en la última frase de Pelletier: “Archimboldi está aquí, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que nunca estaremos de él” (p. 207). En “La parte de Amalfitano” la conclusión de la historia se difumina en el ya citado sueño de Borís Yeltsin y, en la de Fate, en la afasia de Guadalupe Roncal que, en presencia de Klaus Haas, “no supo qué preguntar” (p. 440). Un (im)posible desenlace final, en “La parte de los crímenes”, se pierde en las calles oscuras de Santa Teresa, “similares a agujeros negros”. En la quinta parte finalmente,

ya lo hemos recordado, se sortea la agnición entre hermano y hermana y el cierre del círculo, la llegada de Archimboldi a Santa Teresa, se omite¹⁶.

5. Cinco finales cuyas modalidades parecen afines a los *explicit* de muchas de las narraciones intercaladas. Si es cierto que en ellas los episodios narrados resultan en la mayoría de los casos plenamente concluidos en el plano de los hechos, no se puede decir lo mismo a nivel de sentido. Entre los muchos ejemplos posibles me limito, por brevedad, a transcribir las palabras finales de algunas de las 81 narraciones; frases conclusivas que, de todas formas, me parecen elocuentes ya a primera vista, por su tono ambiguamente irónico, interrogativo, o bajo el signo de un inefable “no sé”:

I.3, p. 45: “¿Quién de los dos tiene razón?”

I.9, p. 77: “– No sé qué pensar – dijo Morini”

I.15, p. 197: “Cayó al abismo”

II.5, p. 287: “Trató de reírse pero no pudo”

III.19, p. 423: “Se ríe de nuestra credulidad, es decir se ríe de nosotros mismos”

V.17, p. 989: “No era eso lo que quería decir”

Otras historias intercaladas, en cambio, se caracterizan por un *explicit* en disolvenca, entre sombras, eclipsis y rastros que se esfuman, mientras (como en una película del Oeste) el ruso sigue cabalgando:

III.7, p. 328: “echaban a correr hacia la sombra de la casa”.

IV.10, p. 689: “las calles se lo tragaban como una pesadumbre cotidiana”.

V.5, p. 861: “se esfumó sin dejar rastro”.

V.6, p. 873: “Y sobre el cielo siempre hay un eclipse”.

V.11, p. 901: “El ruso sigue cabalgando”.

Dos imágenes similares se encuentran también en la conclusión de los bloques textuales dedicados respectivamente a la mujer de Amalfitano, Lola, y a la hermana de

¹⁶ En sus sugestivas notas a dos voces sobre *2666*, Pedro Araya y Joaquín Manzi ponen en relación la suspensión que caracteriza los finales de las cinco partes de la novela con la enfermedad y la muerte del autor: “Que Bolaño haya fallecido antes de haber terminado la novela, no hace más que acentuar esas paradojas y atrae un momento tu atención hacia algunas de las imágenes, bellas y recurrentes, que nombran en la novela ese movimiento orientado hacia el fin: las de la caída y el desbarrancamiento (“Los ruidos que oye una persona cuando se desploma por el abismo”, p. 1115); las de la descomposición y el desvanecimiento (“Y una mañana o una noche, mi amiga se desvanece en el aire”, p. 786). Estos dos breves ejemplos te recuerdan cómo la novela va dando un cuerpo sensorial a ese apagarse, a ese desaparecer que obsede a los protagonistas como un proceso del cual el cadáver, los inombables de “La parte de los crímenes”, no parecieran ser sino una concreción temática más entre las muchas otras de un fenómeno que, a nivel narrativo, toma la forma de una suspensión, una indecisión: la que cierra cada una de las cinco partes de la novela” (Araya; Manzi, 2007: 5).

Archiboldi, Lotte. Otros dos finales enfáticos y al mismo tiempo abiertos, o mejor en vilo, bordeando la orilla o el abismo:

sólo la sombra de su ex mujer en la calle que la luz de las farolas proyectaba sobre las fachadas vecinas, y después el sueño: Lola alejándose por una de las carreteras que salen de Sant Cugat, caminando a la orilla del camino, [...] una mujer encorvada por el peso de su maleta, caminando sin miedo por la orilla del camino. (p. 238)

En México, Lotte permaneció un rato más con el teléfono pegado a su oreja. Los ruidos que oía eran como los ruidos del abismo. Los ruidos que oye una persona cuando se desploma por el abismo. (p. 1115)

Fatalmente, una novela con muchas historias será también una novela con muchos finales. Tantos finales, o quizás siempre el mismo final: perfectamente inconcluso y perennemente reiterado, para así sumergirse enseguida en otra historia, intercalada o principal, relanzando de esta forma *ad infinitum* una tensión narrativa que *no* va a dar a la mar.

En 2666, Bolaño despliega instrumentos compósitos, desde la proliferación de historias intercaladas hasta la interpolación heterogénea de diferentes géneros y formas textuales; de las comparaciones imaginativas a un montaje que deja sistemáticamente fuera de campo la secuencia decisiva. A través de la combinación de estos peculiares procedimientos discursivos se acaricia no sólo la obsesión por contar todas las historias, sino también la (no menos abismal) de dejarlas todas colgadas, en vilo sobre un punto de tensión.

Una arquitectura abigarrada pero coherentemente meditada, en la que se manejan algunos módulos compositivos característicos de la novela contemporánea, como el montaje alternado, o la intertextualidad posmoderna (o, quizás, solamente borgesiana)¹⁷. Bolaño sin embargo trastoca desde su interior esos módulos, los lleva a las extremas consecuencias, los ensancha y deforma hasta hacerlos deflagrar: somete el *pattern* de la novela contemporánea a un *infinite jest* (que yo traduciría en este caso como “infinito disparate”, en el sentido de los *Disparates* goyescos), lo revoluciona mezclándolo con una linearidad narrativa que toma prestada de la novela decimonónica, lo perturba con digresiones que remiten al *Tristram Shandy*, o con historias intercaladas al estilo de Cervantes.

¿Un clásico contemporáneo, entonces?

No lo sé. Lo cierto es que, 2666 nos pone ante la paradoja de una obra maestra/obra monstruo perfectamente acabada en su estructura y al mismo tiempo

¹⁷ Al explorar las relaciones profundas entre la escritura narrativa de Roberto Bolaño y la prosa de Borges, Nieves Vázquez Recio subraya con palabras sugerentes el proceso bolañesco de ‘cuentificación’ de la novela: “Bolaño ‘cuentifica’ la novela. Sus dos grandes novelas están llenas de pequeños cuentos, relatos al modo bolañesco, microhistorias interpoladas (en una ascendencia muy cervantina), porque, como Borges, es deudor de esa forma de entender la literatura que sigue teniendo como norte *Las mil y una noches*, con historias dentro de otras historias dentro de otras historias, de forma concéntrica, en cajas chinas interminables (y en este sentido quizás el cuento tendría prevalencia sobre la novela)” (Vázquez Recio, 2012: 179).

estructuralmente inacabable a causa de sus infinitas bifurcaciones narrativas. La construcción de la novela no aspira, por otro lado, a la reconciliación final en un apaciguador orden novelesco, como a menudo se da en el denominado *global novel*, en su manierismo de “ejercicios perfectos” (p. 289); más bien, Roberto Bolaño construye una arquitectura narrativa intencionalmente polimorfa, que se dispone en un abanico de varillas asimétricas, en una sucesión de cercos heteróclitos alrededor del abismo¹⁸: a veces el narrador nos deja escuchar solamente el ruido, como le sucede a Lotte, otras veces acelera hacia un desplome que se detiene justo al borde, y en cambio nos lleva a mirarlo fijamente a los ojos, *como si nada*, por el inesperado abrirse de agujeros negros mientras nos perdemos en una digresión. Un *progressus in infinitum*, que elige cientemente el vértigo de lo que Hegel denominara una ‘mala infinitud’¹⁹: “imperfecta, torrencial, que abre camino en lo desconocido”.

¹⁸ Sobre la idea del “horror como forma” en *2666* y en la obra de Roberto Bolaño, interesantes las reflexiones desarrolladas por Carlos Walker en su tesis doctoral (Walker 2013).

¹⁹ En palabras de Hegel, *schlechte Unendlichkeit*.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAYA, PEDRO; MANZI, JOAQUÍN (2007): “Pinche desierto. Notas de acopio en torno a 2666 de Roberto Bolaño”, *Les Ateliers du SAL. Les textes et ses liens II*, n° 1, Université Paris-Sorbonne. Disponible en línea: <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/Les-Ateliers-du-SAL.html>.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2012): *L'ultima conversazione*, Roma: SUR.
- BRAITHWAITE, ANDRÉS (ed.) (2006): *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- CONCHA, JAVIER (2011): “Amuleto”, en Moreno, Fernando (ed.): *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, pp. 197-206.
- ELMORE, PETER (2013): “2666: la autoría en el tiempo del límite”, en Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (eds.): *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 279-312.
- GRAS, DUNIA (2005): “Roberto Bolaño y la obra total”, en *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio internacional*, Barcelona: ICCI, pp. 49-73.
- LEVINSON, BRETT (2009): “Case closed: madness and dissociation in 2666”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, n° 2-3, pp. 177-191.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, AUGUSTA; LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL (2012): “Hacia *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Guía de lectura”, en Id.: *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 176-293.
- MASOTTI, ANDREA (2013): ““Un plato que se ha roto en mil pedazos”: il sogno come micro testo nella letteratura di Roberto Bolaño”, *Orillas*, 2, http://orillas.cab.unipd.it/orillas/es/02_04masotti_rumbos/.
- MORENO, FERNANDO (2011): “Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño”, en Id.: *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Lastarria, pp. 333-342.
- MORENO, FERNANDO (2013): “Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño”, *Mitologías hoy*, 7, pp. 153-162.
- NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN (ed.) (2013): *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- PENNACCHIO, FILIPPO (2014): “Autorialità *reloaded*. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato”, *Ticontr. Teoria Testo Traduzione*, 2, pp. 9-29.
- PENNACCHIO, FILIPPO (2017): “Appunti per una lettura narratologica di 2666”, *Orillas*, 6.
- VÁZQUEZ RECIO, NIEVES (2012): *Borges es inagotable, una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Madrid: Del Centro.
- WALKER, CARLOS (2013): *El horror como forma. Juan José Saer – Roberto Bolaño*, tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, <http://repositorio.filo.ub.a.ar/handle/filodigital/1515>.