



Pontificia Universidad Católica del Perú

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

La interpretación y el fracaso: La crítica literaria como se presente
en 2666 de Roberto Bolaño

Tesis para optar por el título de Licenciado en Literatura Hispánica que presenta el
bachiller:
César Andrés Sotillo Villanueva

Asesor: Ricardo González Vigil

Lima, Octubre del 2010

INTRODUCCIÓN:

El presente es un trabajo sobre la interpretación. Los seres humanos hemos sido, desde que empezamos a poder considerarnos como tales, siempre lectores y desde ahí hemos pasado a ser intérpretes. El universo, la inagotable fuente de interrogantes en la que nos movemos, ha sido antes que nada el primer texto al que el hombre, en una búsqueda que tiene tanto de desesperada como de imposible, se ha lanzado a conocer e interpretar; a través de este conocimiento hemos buscado no solo poder, sino principalmente la seguridad de saber a dónde vamos y que podemos dirigirlo.

La historia de la humanidad es, entonces, en su permanente búsqueda de control sobre el escenario mismo en el que habita, una travesía de lecturas; de observación e interpretación de cada signo, fenómeno o acontecimiento; de una búsqueda de significado tras cada acción, cada suceso, cada casualidad. Decir esto es poco; en todo lo que sucede a su alrededor el hombre no ha perseguido solamente el conocimiento del mundo en el que habita o la caprichosa naturaleza, sino algo mayor y considerablemente más ambicioso: la presencia de Dios e incluso la comprensión de aquello que se oculta alrededor de su figura.

Esencial es ahora decir que la historia de la humanidad interpretando el universo es una que está plagada por el fantasma del error, que contiene por cada revelación de autenticidad indiscutible (si es que podemos hablar de algo semejante) una saga incontable de lecturas equivocadas, imposibles, forzadas o mezquinas; casi como si la lectura correcta de los hechos fuera ante todo un mérito de la casualidad. Aun si mucho se puede decir que se ha avanzado en los campos de la tecnología y de la ciencia, si nos permitimos reconocer esas victorias innegables dentro de dichas áreas, las principales interrogantes, aquellas sobre la naturaleza, propósito y destino del hombre, siguen en la sombra y, si tienen realmente una respuesta, no estamos más cerca de hallarla que los magos y chamanes de miles de años atrás.

Las humanidades, la crítica especializada y el trabajo intelectual que se hacen dentro de los campos de la filosofía y la literatura han hecho un oficio de esta observación del mundo y de sus textos, han construido una tradición alrededor de la lectura de hechos y de símbolos y han asumido una posición de importancia entre aquellos dedicados a la observación del hombre; sus resultados, sin embargo, son cuestionables. Las posibles interpretaciones de una obra, de un fenómeno, de un texto son tan numerosas como sus lectores, tan inagotables como la creatividad de quien los toma y a la vez tan plagados

de disparates, incoherencias y locuras como la historia del hombre por sí misma; igual de erráticas y carentes de significado.

2666, novela de Roberto Bolaño publicada póstumamente, es un ambicioso proyecto que constantemente indaga en estos temas. Dividida en cinco partes, las cuales son casi completamente independientes entre sí pese a los lugares, personajes y acontecimientos en común, la novela no solo explora la labor de la crítica y de las humanidades en la sociedad contemporánea; sino que da un giro mucho más ambicioso hacia la interpretación que el hombre hace no solo de las artes, sino también de su lugar en el mundo, de sus opciones y capacidades. Tomando como escenario principal la ficticia ciudad mexicana de Santa Teresa, construida a imagen de la real ciudad de Juárez en la frontera con los Estados Unidos, pero moviéndose también por una gran variedad de tiempos y lugares, la novela toma una serie de tramas secundarias (la búsqueda de un escritor desconocido, la persecución de una asesino en serie de mujeres) para exponer una diversidad de personas y de ideas, sus razonamientos e interpretaciones y luego, casi sin excepción, ponerlos en ridículo. El hombre en esta obra resulta incapaz de acercarse a ninguna forma de verdad.

El presente trabajo busca, en primera instancia, analizar cómo es que el autor presenta a la crítica literaria como un ejercicio errático y trivial, que sin importar cómo se aproxime al texto pierde inevitablemente la visión del mismo como un objeto complejo en sus manifestaciones y la forma en que este dialoga con el mundo al que refiere, para preferir en su lugar una observación de los detalles. La voz del narrador en la novela cree que en la obra literaria existe algo mayor al texto en sí, una apreciación de la realidad que dibuja y sugiere una verdad mayor acerca de la condición humana, y que esta, aunque es percibida inevitablemente por los lectores, es a la vez indefinible y cualquier intento de extraerla de la obra concluye irremediablemente en un fracaso. 2666 denuncia en este punto la extinción de lo que denomina ‘la obra mayor’ y cómo las nuevas generaciones de lectores, que poseen más de consumidores que de público pensante, van olvidando con no poca rapidez al texto más ambicioso, prefiriendo en su lugar al denominado “ejercicio menor” que evita enfrentarse con los grandes temas de la vida humana y la naturaleza del mundo.

Las limitaciones del crítico a la hora de interpretar el texto provienen además de un defecto inherente a su naturaleza, que en la novela será razón también para la ceguera del hombre al momento de buscar cualquier otra forma de verdad: la incapacidad humana para observar algo y ver realmente el todo. En 2666 los personajes

constantemente observan textos, personajes o fenómenos, pero son incapaces de unirlos a todo el universo que los produce y en el que habitan, los observan como acontecimientos aislados, y esto inevitablemente acaba con una interpretación mezquina, excluyente, que deja fuera mucho de la magnitud de lo observado. El hombre presentado en la obra está condenado a esto; es incapaz de ver las imágenes completas, de vislumbrar la verdad mayor detrás de la manifestación menor, y no perderse en su análisis mezquino y corrompido por sus búsquedas personales.

El principal apoyo que deseo tomar para sustentar esta postura se encuentra en los planteamientos que hace Jacques Derrida cuando teoriza sobre la deconstrucción. El pensamiento derridaniano se irá contra el pensamiento logocentrista occidental, denunciará su fragilidad a través de las contradicciones naturales al mismo y apoyándose en estas planteará una lectura del mundo descentrada: señalará una realidad con una totalidad detrás de la misma pero que es inalcanzable para el razonamiento e inmune a cualquier forma de interpretación.

Derrida enfatiza además que el movimiento de la deconstrucción es uno que afecta a las estructuras desde el interior, que solo es posible y eficaz habitando dentro de las mismas. Solo obrando de manera interna, y además inadvertida, el trabajo crítico puede irse contra los centros en que se sostienen los planteamientos realizados por el discurso del poder y desarticularlos desde sus contradicciones naturales; señalando a aquellos elementos que subordinados los denuncian desde abajo y desde afuera.

El trabajo que Bolaño hace en 2666 sigue una metodología que emula en gran manera a la de Derrida: la voz del narrador nunca juzga lo absurdo que pueden resultar los hechos, no pone un juicio sobre los actos o razonamientos de sus personajes; pero, en la meticulosidad de la narración misma, en la feroz enumeración de los detalles, el propio lector percibe los vacíos inherentes a las estructuras sobre lo que estos se sostienen, lo frágil que es todo lo que se da por verdadero.

La novela en sus enfoques principales irá, precisamente, contra los conceptos que culturalmente occidente tiene como superiores. La literatura, la filosofía, la fascinación e impulso hacia el progreso, la búsqueda de la verdad, aparecerán de manera constante a lo largo de las páginas y en su representación se les anunciará como ideas importantes y de un peso innegable para el éxito del género humano. Las circunstancias y sucesos, sin embargo, alrededor de estas manifestaciones, se alinearán finalmente con las concepciones derridanianas y denunciarán el vacío detrás de estas ideas. Todo lo dicho será retratado como atribuciones culturales cuyo peso e importancia no obedecen a la

legitimidad sino a un círculo incansable de refuerzo de estructuras de poder de valor alimentado a su vez por ellas mismas e impuesto por ideas que toman autoridad sobre otras sin fundamentos que posean realmente solidez; moviéndose, exclusivamente, desde el lenguaje de la clase en potestad de fabricar discursos. Derrida dirá en El monolingüismo del otro: “La dominación, es sabido, comienza por el poder de nombrar, de imponer y legitimar los apelativos” (57)

Lo que más motiva la labor de la deconstrucción es el deseo de denunciar que ninguno de estos discursos que a lo largo de la historia se enuncian como céntricos o verdaderos posee en realidad alguna de estas cualidades. De acuerdo con los planteamientos derridianos, siempre que un enunciado se eleva a sí mismo sobre otros y se postula como superior a estos o poseedor de una verdad mayor o más trascendental que las otras; genera, al momento de ser enaltecido, una posición subordinada para todos los discursos paralelos que, pese a pasar a un segundo plano, no dejan por ello de existir. Estos otros discursos subordinados a los cuales oprime o ignora se vuelven precisamente los entes en facultad de desestabilizarlo, los suplementos o lecturas suplementarias que la deconstrucción levanta para señalar las contradicciones y mostrar la imposibilidad de jerarquías.

En 2666 ocurre un movimiento similar de las ideas; cada vez que se presenta una verdad posible, una realidad que intenta definirse como absoluta o superior, otro discurso paralelo, otro acontecimiento dándose en los márgenes, los desestabilizará del todo, los reducirá a un absurdo o a una anécdota. De ahí que la novela ataque a la crítica literaria, luego a la filosofía y finalmente al pensamiento humano en general: rechazará, con una mentalidad cuyos valores se desprenden de la deconstrucción, la tendencia a formular, seleccionar y favorecer lecturas; las jerarquías que se forman cuando una interpretación de un fenómeno, una cosa o un acontecimiento, se eleva sobre todas las demás.

Sin embargo, decir que 2666 se alinea intencionalmente con la deconstrucción es una conjetura injusta. La novela toma partido por un movimiento intelectual muy anterior y aun así emparentado con el pensamiento derridiano, uno que debió de ser una influencia para la formulación del mismo: el manierismo.

Durante el siglo XVI el pensamiento europeo entrará en un periodo de crisis producto de la inestabilidad política, la violencia, el hambre y la escasez que se vivirá durante el mismo. El arte tendrá entonces un rompimiento con el logocentrismo intelectual que hasta entonces se había sostenido sobre y alrededor del pensamiento clásico y de esta ruptura se desprenderá, como reacción y oposición, una visión nueva del mundo y el

enfoque manierista del razonamiento y de las artes. Gustav René Hocke en El manierismo en el arte, hará una definición elemental del término al ubicarlo en el siglo XVI como: “todas las tendencias artísticas y literarias opuestas a lo clásico” (18) y explicará cómo, en el proceso de distanciarse de lo tradicional, seguirán un camino dibujado por violencias expresivas que evolucionarán a deformantes, surreales y, finalmente, abstractas.

El rompimiento con el pensamiento clásico del Renacimiento renegará entonces, no solo de la idea de belleza definida por el mismo, sino además del orden natural que este atribuía al mundo y los razonamientos que hacían al mismo sostenible. En palabras de Hocke sobre la nueva visión atribuida a esta nueva generación de artistas: “Se concebía al mundo como un laberinto poético de Dios, pero ya nadie buscaba la entrada, ni siquiera la salida.” (25)

En un movimiento que se movía de manera similar al del crítico derridaniano, los artistas manieristas empiezan a replantear el arte desde adentro; alejándose de lo clásico a través de un proceso evolutivo, no de un rompimiento inmediato, trabajando alrededor de los mismos temas pero transgrediendo la metodología; combinando imágenes diversas y en apariencia distintas, para mostrar analogías tras las mismas y una correlación imposible según los conceptos tradicionales del Renacimiento.

Siguiendo un razonamiento que no se aleja de lo planteado por Derrida, quien propone la creación de un nuevo sistema o economía de signos para acercarnos un poco más a una presencia que es inevitablemente inalcanzable, los manieristas concluirán que en la unión de elementos dispares, en la irregularidad natural de lo inesperado, se “representan una de las notas esenciales y características de lo bello.” (Hocke, 27) Estos artistas reconocen que hay una brecha natural e insalvable entre ellos y el mundo, que en la observación del mismo “La mirada se enzarza en un laberinto indescifrable” (29) pero sentirán también que su recién descubierta libertad creativa los acercará un poco más a esta respuesta imposible; aun más inalcanzables antes desde las restricciones del pensamiento clásico y logocéntrico.

En 2666 el trabajo estético y la construcción estructural son análogos al de las concepciones manieristas: la novela consta de cinco partes que carecen mayormente de conexiones entre sí y cuyas estructuras y contenidos son diversos y dispersos incluso en la interacción entre los elementos que las forman. Pese a eso, y de manera esencial para el propósito que esta lectura le atribuye a la obra, la amalgamación de todos estos episodios y relatos es fundamental para la aproximación a la realidad que el autor trata

de lograr; para ese paso que se acerca un poco más al infinito que tanto Derrida como los manieristas pretenden para el arte. Es este el proceso que el autor elige para denunciar el fracaso de la crítica, para mostrar la incapacidad del hombre para interpretar el mundo y el caos que es inherente a la realidad del mismo.

Esencial es señalar, como una manera de demostrar la conexión, que el escritor fugitivo Archimboldi, tan celosamente buscado en el primer capítulo y protagonista solitario del último, toma su nombre del pintor manierista Giuseppe Arcimboldo. La obra de ambos, del escritor ficticio y del artista real, serán trabajos análogos a lo que Bolaño hace en 2666; la reunión de elementos aparentemente inconexos que se reúnen y ordenan siguiendo patrones que pueden, en principio, parecer caprichosos pero que al juntarse se muestran como partes de una totalidad mayor. Como suplementos que al reunirse se evidencian como parte de un todo que es caótico, inmenso, indefinible y monstruoso.

Los cinco capítulos de la obra lidian con estos temas en una manera parcialmente ordenada. En una primera instancia, el interés del narrador parece estar en las limitaciones de la crítica literaria y en dismantelar la mística o reverencia que puede haber alrededor de sus eruditos. Posteriormente, en los dos capítulos siguientes, este fuerte sentido de parodia, esta desmitificación de la intelectualidad, se extiende hacia otras formas de las humanidades hasta finalmente llegar a la cuarta, y más extensa, parte de la obra donde la incapacidad de interpretar y comprender la naturaleza del mundo se vuelve un problema del hombre directamente afectando su comprensión del mismo. El último capítulo de la novela parece entonces cerrar alrededor de ambas ideas; el ser humano incapaz de realmente comprender la obra literaria, de capturar la enormidad de sus significados, y con mayor razón aun de entender una auténtica y mayor verdad sobre el mundo o sobre sí mismo.

Volviendo al tema de este trabajo; decido aquí dividir el estudio en cuatro partes que apuntan a señalar el estado permanente de crisis interpretativa en que vive el ser humano, entregado irremediamente a la búsqueda y elevación de nuevos centros imaginados para la realidad a los cuales aferrarse, y resaltar cómo esta es presentada a lo largo de toda la novela. La primera parte de mi análisis será una observación del fracaso de la crítica literaria y de los humanistas tal como son presentados en la obra y la segunda se desprenderá de esta hacia la extinción de la obra literaria ambiciosa, desplazada por una nueva era donde las artes ya no intentan más que vender y complacer al público. La tercera parte del trabajo pasará entonces a lo que considero es el tema principal del libro y su mayor denuncia: la incapacidad del hombre de leer e

interpretar no solo la producción literaria o artística sino además todo cuanto existe en el mundo y su naturaleza misma. Este fracaso atribuible no solo a la evidente ceguera que parece sufrir el ser humano, sino además a la naturaleza misma del universo que parece no seguir otro patrón que no sea el del caos.

Finalmente, y este es el punto al que quiero llegar tras todas estas observaciones, 2666 no se limita a denunciar la existencia inadvertida del hombre en un mundo que se rige en el desorden; sino que lejos de eso propone un modelo de personaje producto pensante de este tiempo y habilitado para sobrevivir en ese caos. Los cinco capítulos del libro, resaltando especialmente el último de estos, presentan una serie de figuras que de distintas formas se transforman para adaptarse al desordenado mundo en el que existen sin perder totalmente la visión, la razón o la noción que tienen de sí mismos. El presente trabajo quiere mostrar a estos personajes como el fin definitivo de la novela y la propuesta de la misma de un nuevo o distinto ser humano capaz de sobrevivir en un mundo que cada día parece perder más el sentido y capaz de interpretarlo con el suficiente éxito (o ver en su defecto la dimensión necesaria de su inclinación al caos) como para no ser arroyado por el mismo.

CAPÍTULO 1: Donde los críticos fracasan

Para 2666 discutir el trabajo de la crítica literaria y especializada es esencial. Las apariciones de la misma, sin embargo, a lo largo de la obra están todas marcadas por lo ridículo, lo errado, lo disperso e incluso también por lo egoísta. No importa por qué medio se aproxime el crítico a la obra; si su atención va al autor, al texto en sí o a su propia lectura del mismo, las conclusiones que extrae siempre son mezquinas, patéticas o, en el mejor de los casos, insuficientes. La novela presenta una crítica literaria en crisis, a la cual sus propios métodos restringen en su función de iluminar el texto y señalar su singularidad. Paul de Man en Visión y Ceguera ilustrará con mayor precisión porque estas aproximaciones del estudioso al texto fracasan inevitablemente y expondrá un planteamiento que se alinearía con el pensamiento de la deconstrucción:

“Ya no hay posición alguna que pueda ser considerada a priori como una posición privilegiada ni estructura que funcione válidamente como el modelo de otras estructuras, ni jerarquía ontológica que pueda servir como un principio organizador del cual deriven las estructuras particulares tal y como podría decirse de una deidad que engendra al hombre y al mundo. Todas las estructuras son, en cierto sentido, igualmente falaces, y, por consiguiente, son llamadas mitos.” (14)

La crítica fracasa porque intenta darle una condición absoluta a sus afirmaciones, porque sus métodos buscan tomar una obra que es total, fragmentarla y luego crear jerarquías entre estas partes. Esto, a su vez, genera choques entre los teóricos que realizan distintas lecturas de los textos y gran parte de su esfuerzo se canaliza entonces a defender sus posturas, a discutir con sus rivales y alejarse del texto para centrarse, de manera aislada del material de procedencia, alrededor de sus interpretaciones. En La resistencia a la teoría De Man también denunciara este alejamiento del papel que atribuye para la crítica como complemento de la obra:

“Deberíamos preguntar por qué (a la teoría literaria) le es tan difícil cumplir su cometido, y por qué cae tan fácilmente en el lenguaje de la autojustificación o de la autodefensa o de la sobrecompensación de un utopismo programáticamente eufórico. Esta inseguridad respecto a su propio proyecto requiere autoanálisis, si se quieren comprender las frustraciones que acompañan a los que la practican, incluso cuando parecen vivir seguros de sí mismos en serenidad metodológica.” (25)

¿Por qué esta inseguridad hacia la propia interpretación? ¿Por qué esta actitud defensiva que bordea con la paranoia y que pretende cerrar las puertas del diálogo? 2666 mostrará, en especial en la primera parte de la obra, al crítico literario que intenta apoderarse de la obra y de su autor, que intenta extraerle una verdad absoluta que solo le pertenezca a él y lo vuelva un ente amalgamado con el texto. Estos objetivos entran en conflicto con la visión deconstructiva que plantea Derrida, con el planteamiento de la obra cómo una totalidad tan indescriptible e inconmensurable cómo el mundo al que intenta retratar. Si el texto literario no puede ser desarmado y reordenado con jerarquías para sus interpretaciones entonces la labor de la crítica literaria empieza desde objetivos fallidos y gran parte de su fracaso a lo largo de la novela se desprenderá de estos. Los críticos protagonistas de la primera parte pronto se darán cuenta de esto, pero eso poco hará por aplacar su búsqueda:

“Se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores.” (47)

Precisamente figura esencial en la obra, especialmente alrededor del trabajo de la crítica, es la del autor ficticio Beno Von Archimboldi, un personaje enigmático y al que

la primera parte del libro constituye como una especie de fantasma que se resiste a cualquier tipo de definición excluyente o de pensamiento que pudiera encasillarlo. Desconocido al público, entregando sus obras bajo lo que se supone es un seudónimo, Archimboldi acaba por volverse más interesante a sus lectores por el misterio que rodea a su persona que por la profundidad o complejidad de su obra la cual, por el contrario y según lo explicado en la novela, es indiferente a la mayoría de los consumidores. Incluso los cuatro críticos protagonistas, los que el narrador presenta como los principales conocedores de la obra del escritor, no explican realmente dentro de la historia el motivo de su pasión por la obra de Archimboldi, su fascinación convirtiéndose en una más por el autor que por el texto.

Su evasiva naturaleza transforma al misterioso autor alemán de desconocido y confuso escritor de la posguerra a fenómeno mediático menor que rápidamente gana popularidad por una combinación entre la obstinada admiración que por él profesan los cuatro críticos protagonistas del primer capítulo del libro y lo anecdótico de su persona desconocida. Las interpretaciones de la obra archimboldiana, por otro lado, son muchas y en múltiples ocasiones contradictorias. No falta en la novela por este motivo quien atribuya la variedad de lecturas a la ausencia evidente de Archimboldi y la necesidad del autor para conocer y comprender realmente su texto; los críticos parodiados dentro de la novela, atrapados al sentirse descentrados sin la figura del autor, construyendo interpretaciones alrededor de un significante vacío.

Este tipo de crítica literaria, la que centra la interpretación sobre la figura del autor de los textos, es ridiculizada de manera discreta dentro de la obra; no mostrando la insuficiencia de sus lecturas o parodiando lo inútil de su esfuerzo, sino jugando con ella. La infructuosa búsqueda de los críticos de Archimboldi se siente solo más inútil cuando los propios lectores lo encuentran y no ven más que a un envejecido y antiguo soldado que escribe de manera casi automática y que se libra de sus obras apenas las manda a su editor. Archimboldi parece casi totalmente desconectado de todo cuanto produce y el lector de 2666 pronto se da cuenta que este no tiene mayor luz que echar sobre sus textos que aquella que por sí mismos sus críticos ya le atribuyen, finalmente su persona es incapaz de dar un significado a las obras sobre las cuales él no siente ningún poder una vez mandadas a la imprenta. Esta inutilidad alrededor de la búsqueda de la persona del autor no es además un tema nuevo en la narrativa de Bolaño y el diálogo más importante que 2666 tiene con otro texto a causa del mismo se da con la otra mayor novela del autor, Los detectives salvajes. La búsqueda y descubrimiento de Archimboldi

se asemeja en gran medida a la cruzada similar que los protagonistas de la obra previa tienen por la poeta Cesárea Tinajero y los cuerpos exagerados de ambos escritores parecen romper el misticismo que se construye alrededor de sus personas. En primer lugar tenemos la figura de la mexicana en la primera novela: “Debía de pesar más de ciento cincuenta kilos y llevaba una falda gris hasta los tobillos que acentuaba su gordura. Los brazos, desnudos, eran como troncos. El cuello había desaparecido tras una papada de gigante, pero la cabeza aun conservaba la nobleza de la cabeza de Cesárea Tinajero.” (572) y luego encontramos los rastros de los pocos testimonios del físico de Archimboldi para dibujar a un anciano alemán despeinado, muy alto, de ojos azules que parecen ciegos, de aspecto cansado y de pocas palabras. El cansancio y la vejez se vuelven de inmediato los primeros nexos que unen a ambos escritores, pero pronto aparece uno mayor y de gran importancia: el desinterés de los dos hacia la propia obra. Ninguno de los personajes que se cruza con Tinajero o Archimboldi logra hacerlos hablar sobre sus trabajos poéticos o narrativos, ninguno capta en ellos tampoco el menor interés en hacerlo. Las obras escritas están, por el contrario, completamente desconectadas de sus propios autores y estos no muestran ningún interés por los mismos que fundamente el entusiasmo de sus lectores hacia su persona o el esfuerzo hecho para dar con ellos. Finalmente, ninguna expectativa de interpretación se puede sostener por este medio, nada se puede decir desde un autor cuyo mutismo y distancia de su obra lo descalifica de cualquier valor adicional sobre sus propios críticos.

En su libro Interpretación y análisis de la obra literaria, Wolfgang Kayser va un paso más allá y descarta la figura del autor como una pieza importante en la interpretación del texto. El creador de la obra es tomado aquí como un objeto lateral a la misma, algo irrelevante para su interpretación y que más bien se interpone en el camino:

“El más importante de estos objetos es la figura del poeta. Por principio debemos subrayar que el poeta no es inmanente al texto literario; que, para comprender la obra, no es imprescindible conocer bien al autor. El poeta no está incluido en el objeto de la ciencia de la literatura.” (20)

Sin embargo, para el crítico literario, en una permanente búsqueda de la comprensión absoluta de la obra y en una persecución incansable retratada en los cuatro protagonistas de la primera parte, el autor es una pieza clave de la interpretación. Resulta imposible para estos personajes hacer una distinción entre el texto y aquel individuo que lo produce, haciendo en este proceso una sobrevaloración del escritor, atribuyéndole el crédito total por la creación de la obra y disminuyendo la relevancia de la compleja a

inagotable red de textos anteriores que a su vez lo han producido a él. Esta exagerada importancia del autor es rechazada por Derrida como un intento del crítico de centrar la obra alrededor de un eje y, aun con mayor énfasis, por Roland Barthes quien desmitifica por completo el rol del autor una vez separado de su obra y rechaza a la crítica que exagera su protagonismo. Cito El susurro del lenguaje:

“Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a su hipostasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se explica, el crítico ha alcanzado la victoria.” (70)

El siguiente punto por el que la novela se encuentra con la crítica, ante la ausencia y desmitificación de la figura del autor, es con el texto mismo y la extracción de una interpretación apoyándose exclusivamente sobre él. Aquí lo que encontramos es una opinión similar a la que tomamos de la búsqueda de significados basándonos en la interacción solitaria con el productor de los textos, puesto que estos, en varios de los casos, tampoco parecen capaces de interactuar con justicia con el mundo al que pretenden describir.

Un buen ejemplo de la insuficiencia de la obra por sí misma de comunicar modelos de lectura es el más extenso y desarrollado comentario sobre los escritos del misterioso Archiboldi que es presentado por el narrador y encontrado por los críticos durante el primer capítulo. La reseña no pertenece a ellos, ni a ningún estudioso familiarizado con la obra, sino a un desconocido crítico literario quien comenta la primera novela del alemán al momento de su publicación en la Alemania de fines de los años cuarenta. El texto, sin embargo, dista bastante de ser uno complejo o iluminador sobre el contenido de la obra que reseña o sus posibles temas o significados; al contrario, carece tanto de extensión como de desarrollo:

“Inteligencia: media
Carácter: epiléptico
Cultura: desordenada
Capacidad de fabulación: caótica
Prosodia: caótica
Uso del alemán: caótico” (45)

La manera del crítico de abordar el texto, esa serie de criterios que pretende llenar con las impresiones que le provoca la novela, es en sí misma todo lo que los términos escogidos dicen al describir la obra. Poco se puede extraer de la reseña, poco se puede

conocer de Lüdicke, título de la primera novela archimboldiana, a través de aquellos comentarios, y algunos de los mismos ni siquiera tienen sentido por sí mismos como el uso de la palabra “epiléptico” para definir el carácter de la obra.

El crítico, sin embargo, está haciendo en su reseña la labor tradicional de la crítica literaria: está apropiándose del texto y restringiéndolo por medio de términos, planteamientos que extrae del mismo y usa de inmediato para catalogarlo. Cada característica descrita en la breve reseña restringe otras posibilidades de lectura y construye un centro alrededor del cual leer la novela, mientras la brevedad tajante de la misma aspira a suprimir las lecturas suplementarias que amenazarían con desestabilizar la misma; de modo que el pequeño texto crítico, ridículo en apariencia, se vuelve una reseña hermética protegida en su forma concisa y cerrada de la intervención de la deconstrucción cuyo trabajo es opuesto. En palabras de Manuel Asensi en Teoría Literaria y Deconstrucción: “Una práctica deconstruccionista no puede pretender apropiarse del contenido o del tema de la obra literaria, ante todo porque dichas nociones implican la posibilidad de que el análisis llegue hasta unas unidades y se detenga en ellas” (57) La reseña de Lüdicke hace un trabajo completamente opuesto: se apropia del texto y a través de la interpretación lo reduce; lo empuja hasta convertirlo, precisamente, en unidades aisladas de las que es imposible extraer una lectura paralela.

En realidad, el texto, algunos textos al menos, es lo único tangible dentro del mundo tan desordenado donde se conciben y se crean. La novela tiene por ellos a la vez sentimientos divididos a causa de esta parte de su comportamiento y por un lado admira la manera en que sugieren aquellos aspectos indefinibles de la naturaleza humana o del mundo, mientras a la vez reprueba los momentos en que se intenta atribuirle solidez a un mundo al que en todo momento atribuye regido por el azar o el caos. El texto es, finalmente, una estabilidad solo aparente; pero sus lectores insistirán en buscar una manera de oficializarla con interpretaciones, pues inherente a su naturaleza está la necesidad de ordenar el mundo en base a centros, de definir y establecer jerarquías. El mal texto literario, aquel que la novela desprecia e incluso ataca, es el que hace la labor opuesta y utiliza el lenguaje para afirmar verdades e intentar, como pretenden los críticos, definir la realidad. La literatura que respeta la novela hace algo mucho más complejo y amplio, es tan plural y caótico en sus enunciados como el mundo mismo al que representa. Cito a Barthes una vez más:

“La obra (en el mejor de los casos) es simbólica de una manera mediocre (su simbólica es de corto alcance, es decir, se detiene); el Texto es simbólico de una manera radical: una obra en la que se concibe, percibe y recibe la naturaleza íntegramente simbólica de un texto. El Texto resulta de ese modo restituído al lenguaje; al igual que él, está estructurado, pero descentrado, sin cierre.” (76)

Barthes no solo hace una aclaración sobre la complejidad que hace a la obra mayor una escritura aparte de la mayoría, también identifica a la obra menor y reconoce su origen y sus límites. Estas clasificaciones son respaldadas por lo que encontramos en 2666 y estas obras de corto alcance, aquellas pretenden dar valores de verdad y jerarquías a la realidad, serán constantemente atacadas a lo largo de la historia.

Un buen ejemplo de esto último está al comienzo del segundo capítulo, en el que nos encontramos en Santa Teresa con el profesor de filosofía Oscar Amalfitano quien lentamente parece descender a la locura. El primer acto de Amalfitano, que podría tildarse precisamente de loco o de irracional al menos, es el de colgar el libro de geometría de Rafael Dieste del cordel de la ropa (aunque, como lo presenta Bolaño, el acto mismo de dejar Europa, lugar de previa residencia del profesor, y mudarse al desierto mexicano podría ser ya una locura en sí mismo). El hecho, sin embargo, no obedece solamente a un acto incoherente; sino que, al contrario, tiene mucho de tributo e incluso alguna forma de justificación poética:

“Con motivo de la boda de su hermana Suzanne con su íntimo amigo Jean Crotti, que se casaron en París el 14 de Abril de 1919, Duchamp mandó por correo un regalo a la pareja. Se trataba de unas instrucciones para colgar un tratado de geometría de la ventana de su apartamento y fijarlo con cordel, para que el viento pudiera ‘hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas.’” (246)

Como muchos momentos del propio 2666 el ejercicio propuesto por Duchamp aparece inicialmente como una inocente invitación al juego, el colgar el libro volviéndose un acto simbólico en apariencia bastante romántico y, por qué no, un poco cursi. Las intenciones verdaderas de su autor, sin embargo, así como las de Amalfitano (e incluso el propio Bolaño) no apuntan a un diálogo imaginario entre la obra escrita y la naturaleza, sino más bien a un intercambio que es mucho más cruel y que sigue una sola dirección:

“En los últimos años, Duchamp confesó a un entrevistador que había disfrutado desacreditando ‘la seriedad de un libro cargado de principios’ como aquel y hasta insinuó a otro periodista que, al exponerlo a las inclemencias del tiempo, ‘el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida.’” (246)

Lo que hace que el libro de geometría sea digno del ataque o castigo al que se le somete es la pretensión de atribuir normas y leyes a la realidad. Es la sugerencia de absolutos por parte del texto lo que lo convierte, a los ojos de la obra, en enemigo, o al menos, en un objeto digno de ser humillado. Si lo enfocamos desde el análisis deconstructivo el texto lo único que puede hacer es plantear una nueva economía de signos, un sistema de términos que se aceptan en lugar de algo que es indefinible en el lenguaje, y utilizarlos para acercarse un poco más a lo que Derrida llama en De la gramatología “la esencia misma y la necesidad de la decepción.” (182). Que el libro de geometría exponga sus planteamientos no como una posibilidad, no como una aproximación a la presencia, sino como una realidad en sí mismo, lo vuelve un suplemento que pretende tomar un papel céntrico; aquellas afirmaciones propuestas como únicas olvidan al hacer esto que solo son unas entre una infinidad y que por su origen tienen una naturaleza suplementaria, papel subordinado que ellas mismas ocupaba hasta que el libro las propusiera como verdaderas. Esa salida de los márgenes al centro, ese deseo de formar una jerarquía sobre las otras lecturas, es lo que hace necesaria su deconstrucción.

Si los textos no poseen en realidad ninguna verdad sobre la vida, entonces aquellos que los usan como base para proyectarse al mundo desde estos están realizando un acto engañoso, saltando desde la ficción hacia la realidad. Si a esto añadimos que se trata de un libro de matemáticas, una de las ramas de la ciencia que más precisión puede atribuirse, entonces no queda tampoco mucha credibilidad para una lectura de la vida desde las letras o los textos. En 2666 Bolaño hace algo aun más ambicioso que la superficial travesura de Duchamp: desacredita a toda una tradición de pensamiento a través de la muestra de todas las lecturas suplementarias a cada afirmación que pretende centrarse, haciendo de la novela el cordel del que se cuelga la idea no solo de la literatura sino también de toda noción de verdad que algún personaje dentro de la historia intenta sostener. El amplio espectro de tiempo y espacio cubierto por la totalidad de la obra se vuelve entonces el clima despiadado que sacude el objeto victimizado y lo destruye, se convierte en la serie continua de escenarios donde las letras y aquellos que las estudian son expuestos incansablemente para quedar ridiculizados una y otra vez, despojados de toda credibilidad por encima de la de la locura. Esto es algo que seguirá pasando en este capítulo y el resto de la obra, tomando como víctima no solo al propio Amalfitano sino también a todo personaje que intente asirse de las letras.

El tercer método de crítica que se menciona en la novela, y probablemente con el que mayor fuerza se combate, es aquel donde se celebra sobre todo la lectura individual que cada obra provoca. Precisamente porque un texto en cualquier presentación posee una infinidad de significados y de interpretaciones y absolutamente todas estas al plantearse lo van a restringir al centrarlo, es que el análisis de los mismos a modo de ciencia, la construcción de un prestigio alrededor de sus estudiosos, carece de toda legitimidad a lo largo de la obra. Sin alejarse de una oposición deconstructiva de la crítica literaria, Susan Sontag en Contra la Interpretación dirá: “El moderno estilo de interpretación excava y, en medida que excava, destruye; rotura más allá del texto para descubrir un subtexto que resulte verdadero.” (15) y, más adelante, “Siempre sucede que las interpretaciones de este tipo indican satisfacción consciente o inconsciente de la obra, un deseo de remplazarla por algo más” (19) El trabajo de estas lecturas personales es el opuesto a la práctica derridaniana antes explicada por Asensi; el texto, que idealmente es una aproximación noble pero inútil hacia la presencia, es destruido en busca de una interpretación suplementaria que pretenderá ser verdadera. En persecución de una interpretación que el lector encuentre satisfactoria, que llene de manera artificial sus expectativas, la compleja e indefinible realidad dibujada por la obra se perderá; remplazada por una lectura suplementaria que a la vez se verá descentrada, y libre por ello de todo valor, al contrastarse con todas las demás lecturas de origen similar.

La señora Bubis, la editora de Archimboldi que provee a los protagonistas del primer capítulo de la reseña antes citada, se toma al momento de reunirse con sus visitantes la libertad de exponer en cierta forma esto y preguntarse cuánto realmente puede uno conocer la obra artística de otro. Poniendo como ejemplo los trabajos del pintor George Grosz¹, los cuales a ella le producen una particular risa pero a un antiguo amigo lo sumergen en una terrible depresión; la señora Bubis se pregunta qué sabe realmente uno sobre los trabajos de otro, sobre los pensamientos y emociones que su producción quería provocar. En esa anécdota ella es solo una entusiasta observadora de pintura, su amigo en cambio es un crítico de arte con mucho más conocimiento instruido del que ella puede pretender; las diferencias entre sus opiniones lo llevan a él a tacharla de inculta, de acusarla de no comprender en modo alguno a Grosz o tener noción alguna de

¹ George Grosz declararía como el propósito de sus dibujos y obras denunciar la que consideraba la enfermedad del mundo de su tiempo. Resulta curioso cómo estas obras, pensadas para revolver el estómago o indignar el espíritu, producen reacciones tan distintas en los dos observadores de la historia; pero más curioso y apropiado a los objetivos de este trabajo, es el notar como ni la señora Bubis ni su amigo el crítico del arte son capaces de hacer una conexión, en apariencia sencilla, entre la obra del artista y la realidad que la provoca.

lo que es el gusto estético. La señora Bubis, sin embargo, se pregunta si es que realmente su antiguo amigo conoce o comprende la obra del pintor, si aquello que el trabajo artístico evoca en un observador posee alguna jerarquía sobre lo que comunica a otro o, más importante aun, si se le puede atribuir algún valor para un tercero a esas conclusiones extraídas de observaciones personales. Por eso mismo la crítica a la primera novela de Archimboldi es, para la señora Bubis, personaje al que la novela le dará constantemente la razón, un texto sin más valor que el anecdótico, que no es capaz de darle a ella nada adicional a sus desacuerdos con su amigo el crítico de arte.

En realidad, lo que principalmente muestra el primer capítulo de la novela es un procedimiento por el cual el crítico literario se apodera de la obra y, a medida que se vuelve más letrado y conocedor de las circunstancias y contenidos de la misma, la torna más en algo suyo y convierte finalmente en parte de su identidad. Es este proceso de apropiación del texto lo que hace realmente posible que un ser humano se dedique apasionadamente al trabajo crítico e intelectual. Para Jean-Claude Pelletier, uno de los cuatro críticos que sigue el primer capítulo y dentro de estos uno de los principales, esta realización llega por casualidad pero al hacerlo cobra sentido de forma inmediata:

“Archimboldi era algo suyo, le pertenecía en la medida en que él, junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a *durar*, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría a la obra de Archimboldi durante mucho tiempo, hasta que la lectura se agotara o hasta que se agotara (pero esto él no lo creía) la escritura archimboldiana, la capacidad de suscitar emociones y revelaciones de la obra archimboldiana” (113)

Pelletier, sin embargo, no tiene una visión tan idealizada sobre el acto de apropiación del autor alrededor del cual ha construido su nombre y su carrera. Él, quien es además presentado como un personaje bastante analítico y racional, se da cuenta, como la señora Bubis, de que uno nunca llega realmente a comprender en su complejidad la obra de otro y que los escritos ajenos siempre impondrán ante uno una distancia insalvable que solo se puede llenar improvisadamente con la interpretación.

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

Esta reflexión es inmediata, y en gran medida conflictiva, a la cita previa; la obra del alemán se transforma dentro del mismo pensamiento de algo que por la interpretación se había conquistado a un ente ajeno y distante que nunca realmente se puede definir; a un algo que sugiera esa presencia que Derrida define como inalcanzable pero que inevitablemente el lector puede sentir. El pensamiento expuesto en la novela desprestigia entonces la labor del crítico; lo trivializa y lo reduce, restándole importancia a las formas personales que cada lector tiene para relacionarse con un texto. La novela en un momento incluso llega a mostrar a la crítica literaria como un oficio escapista que, en lugar de descubrir al hombre una cara distinta del mundo o de la humanidad, se oculta de la realidad y no obedece a otro patrón que al instinto natural por la autodestrucción.

Es importante reparar en esto último. La crítica literaria, todo trabajo que implique observación e interpretación, son en la obra un oficio que demanda aislamiento y soledad y que, por los mismos motivos, invita a la locura. Los cuatro intelectuales amigos, como primer ejemplo, llegan a Archimboldi por caminos y lecturas diferentes y producen sus ensayos alrededor del mismo de manera aislada, discutiéndolos rara vez con el propio productor de los mismos (aunque esto no evita que los conversen a espaldas de quien los escribe). Sin embargo, es esencial notar cómo a medida que pasa el tiempo y el nombre de Archimboldi va dejándose conocer entre los intelectuales, la pasión de sus cuatro principales críticos por su obra disminuye y la búsqueda física por el paradero del autor pasa a ser una especie de cruzada por darle un propósito a toda aquella investigación que se siente entonces tan inútil. Este desencanto atribuido además no al aburrimiento sino a la madurez; como quedará demostrado cuando se organice un congreso para comentar la obra de Archimboldi y el entusiasmo cansado de las eminencias sea opacado por aquel de los críticos más jóvenes “a quienes no les interesaba tanto la literatura como la crítica literaria, el único campo según ellos- o según algunos de ellos- en donde todavía era posible la revolución” (100) Esta última frase es reveladora pues muestra a la interpretación de una obra como un medio para abordarla y hacerla decir aquello que uno mismo desea en verdad escuchar. Esta última generación de estudiosos es el primer indicio de un fin en su magnitud monstruoso; la libertad de leer un texto desde cualquier posición y voltearlo y acomodarlo hasta que se deforma en burda propaganda, se le convierte en un medio más de difusión de alguna ideología o credo.

El ejemplo más pragmático de esto último es presenciado por el propio Archimboldi, mucho antes de tomar ese nombre y cuando bajo su identidad original de Hans Reiter lucha como parte del ejército alemán durante la campaña nazi en el este europeo. Aun en servicio el joven soldado presencia una cena entre distintos oficiales de alto rango y está ahí cuando estos debaten sobre lo que para ellos significa la cultura:

“Hoensch dijo que la cultura era una cadena formada por eslabones de arte heroico y de interpretaciones supersticiosas. El joven erudito Popescu dijo que la cultura era un símbolo y que ese símbolo tenía la imagen de un salvavidas. La baronesa Von Zumpe dijo que la cultura era, básicamente, el placer, lo que proporcionaba y daba placer, y el resto era charlatanería. El oficial de la SS dijo que la cultura era la llamada de la sangre, una llamada que oía mejor de noche que de día, y además, dijo, era un descodificador del destino. El general Von Berenberg dijo que la cultura, para él, era Bach, y que con eso le bastaba.” (854)

A lo que se añade luego la definición del general rumano Entrescu quien afirma: “la cultura era la vida, no la vida de un solo hombre ni la obra de un solo hombre, sino la vida en general, cualquier manifestación de ésta, hasta la más vulgar.” (854). Lo que encontramos aquí es a los oficiales del ejército nazi en una distorsión de la cultura hasta tornarla en propaganda; Hoensch ve en ella un medio para manipular al pueblo por la emoción, el miembro de la SS un eslabón más del nacionalismo y una bandera en la que agrupar a un pueblo aparte de otro y el general da una respuesta simplista y discriminatoria donde toma algo que siente como suyo y lo vuelve lo único con gran indiferencia a todo lo demás. Entrescu, por otro lado, da una definición que intenta ser más filosófica y que la novela volverá contra él con ironía cuando finalmente sea mutilado y crucificado por sus propias tropas, dejando al lector preguntándose cual es la manifestación de la vida en ese acto. Su asistente Popescu tiene también una visión bastante romántica, pero, como con el general rumano, su destino definitivo, un mafioso despiadado oculto en un país extranjero, acabará por mostrar su irrelevancia. Solo la baronesa Von Zumpe tiene una definición de cultura y una lectura del arte que no la traiciona, y que ella tampoco se ve en necesidad de traicionar; solo ella presenta un discurso que funciona dentro del espacio de la novela, pero esto no es algo raro considerando la forma en que enfrenta la vida el personaje y sobre eso volveré en un capítulo posterior.

Volviendo al segundo capítulo; un personaje que va cobrando importancia, y posee en su discurso líneas de interés para la crítica que se hace de la crisis de la interpretación dentro de la novela, es Marco Antonio Guerra, hijo del decano que dirige la facultad en

la que trabaja el profesor Amalfitano. El muchacho es una figura pintoresca que básicamente es descrito como una especie de vaquero y que, a simple vista, parece un joven estereotípico del desierto; varonil, tosco y prepotente. Sin embargo, estos adjetivos se quedan cortos al momento de describir al joven Guerra y este toma un peculiar interés por el protagonista del capítulo acaso por cierta afinidad que descubre entre sus cuestionamientos. El muchacho tiene una inclinación a la reflexión que toma desprevenido a Amalfitano y el fruto de sus meditaciones es precisamente concluir que el mundo en el que viven es uno ruinoso y decadente, atrapado en el proceso de transformarse en algo carente de todo valor y repugnante, que es reflejo a su parecer de la humanidad que le da forma. Amalfitano escucha estas opiniones en silencio, no las discute ni las comparte, pero opta por la compañía del muchacho sobre la de otras personas en su ambiente intelectual y no rechaza el tiempo de conversación con él donde la literatura también es discutida en función a este discurso pesimista.

“Antes leía todo, maestro, y en grandes cantidades, hoy sólo leo poesía. Sólo la poesía no está contaminada, sólo la poesía esta fuera del negocio. No sé si me entiende, maestro. Sólo la poesía, y no toda, eso que quede claro, es alimento sano y no mierda.” (288)

El por qué de esta preferencia de Guerra por la poesía es importante: el muchacho no lee narrativa y tampoco, y de mayor importancia, lee crítica literaria. El hijo del decano reniega de toda lectura que le diga además que sacar de lo que está leyendo, que haga un trabajo interpretativo y qué reduzca los textos tanto desde adentro como desde afuera. Siguiendo con las normas de la deconstrucción, el joven Guerra opta por aquellos textos que con mayor sutileza ocultan y sugieren, que no afirmen ausencias falsamente centradas y que no den al lenguaje un valor de verdad o trascendencia. Esa es la literatura que lo nutre, que lo enriquece, esas son las únicas lecturas que lo pueden sacar temporalmente de ese estado de agresividad tediosa en que el la novela lo muestra y él mismo se describe. Susan Sontag dialogará, a su vez, con esta imagen de la lectura como alimento; mostrando cómo solo con sugerir la palabra escrita puede cumplir su cometido, como la interpretación es un proceso no solo artificial, sino además innecesario:

“Varias veces he aplicado ya a la obra de arte la metáfora de un modo de nutrición. El llegar a implicarse en la obra de arte comporta, a no dudar, la experiencia de desprenderse del mundo. Pero la obra de arte, por sí misma resulta también un objeto vibrante, mágico y ejemplar que nos devuelve al mundo de alguna manera más receptivos y enriquecidos.” (41)

A los gustos literarios del joven Guerra se debe añadir una predilección por la obra de Georg Trakl² y que se vuelve una pieza clave para la correcta interpretación de este discurso, pues la poesía del austriaco parece haber atraído con su visión del mundo, como un lugar sombrío y desgarrado, la atención del joven mexicano. La poesía de Trakl precisamente no es explícita en su planteamiento de verdades, nos permite dibujar muy vagamente el gusto literario de Guerra y determinar su aprecio por textos que no vienen con diagramas prefabricados de lecturas, por obras que, asumiendo una simpleza vulgar, incluyen en sus líneas modelos de interpretación.

Lo que con este capítulo he intentado mostrar es cómo tres importantes corrientes de distintos momentos de la historia son representados dentro de la novela y desprestigiados con tanta rapidez como van apareciendo. La figura del autor como parte esencial para la interpretación del texto es descartada en numerosas ocasiones y ridiculizada como un tema principal en el primer capítulo. La inútil búsqueda de los críticos por el misterioso Archiboldi y el celo y determinación con el que este desea no ser encontrado, son una parte vital de la novela y una persecución imposible que busca justamente señalar la futilidad de anexar nombres a la obra literaria, la cual, como hace el alemán con sus escritos, abandona definitivamente al autor al momento de ser publicada.

La crítica más moderna, la que pone su énfasis en las lecturas individuales que cada persona extrae del texto, es atacada con incluso mayor fuerza. La novela rechaza airadamente las interpretaciones personales que cada obra evoca en sus lectores y la base teórica que puede tener la crítica literaria especializada solo le parece más digna de ridículo y más sostenida sobre algo que carece en realidad de toda solidez. La discusión además no queda solo en este punto, la libertad para producir significados que la interpretación personal permite no es solo ridícula para la novela por su diversidad sino además peligrosa; en 2666 hay una sincera manifestación de horror al ver cómo los textos de todo origen o calidad son deformados y cómo los discursos que contienen en principio son volteados y maleados hasta quedar forzados a decir palabras nuevas, totalmente distintas e identificados con fines en muchas ocasiones aberrantes. En esta

² El gusto del joven Guerra por la poesía de Georg Trakl no está libre además del humor irónico que domina la novela. El hijo del decano; pleitista, agresivo y vinculaba de una manera que nunca queda del todo clara con los asesinatos, es un elemento ejemplar del mundo que en vida había enloquecido al poeta casi cien años atrás. Resulta además extraño, y también a su modo grotesco, cómo mientras Trakl fue llevado a la muerte por la permanente exposición al lado más desgarrador de su realidad, el joven Guerra se acaba por desensibilizar al ambiente que le es contemporáneo pero no a la obra que el poeta alemán deja y que se define dentro de los horrores de la misma.

libertad interpretativa el autor ve un medio para convertir la literatura en una herramienta más de propaganda e incluso lo que considera las obras mayores se pervierten para alinearse con ideales y lecturas que nunca fueron suyos, que nunca estuvieron dentro de su agenda de representación. El crítico literario se vuelve entonces una figura peligrosa, capaz de manipular y dar vuelta al texto para forzarlo a alinearse con otro discurso; una labor que viene ejerciendo desde los inicios de su oficio. Ángel Rama en La ciudad letrada explicará con mayor precisión ese considerable poder en manos de los críticos, esa autoridad fabricada que su profesión les atribuye: “están en inmediato contacto con el forzoso principio institucionalizador que caracteriza a cualquier poder, siendo por lo tanto quienes mejor conocen sus mecanismos, quienes más están entrenados en sus vicisitudes y, también, quienes mejor aprenden de la convivencia con otro tipo de institucionalización.” (30)

Es el texto en sí mismo y totalmente independiente, libre de la presencia del autor y aun no manipulado por las ideas de sus críticos, lo único que la novela parece respetar y sólo en ciertas ocasiones: solo cuando, siguiendo los planeamientos tanto de Derrida como de Sontag, se limite a sugerir y no a afirmar; solo cuando se valga del lenguaje para dibujar el contorno de una realidad mayor, esa que nunca puede ser poseída a través de la palabra. La narración se encuentra con un tipo muy peculiar de obras a las que respeta como una élite de literatura salvable, de estas letras que sí dicen algo y que a la vez solo lo sugieren. Un tipo de obras que están además desapareciendo y cuya extinción es también un producto inevitable de la crisis de la interpretación.

CAPÍTULO 2: Donde se pierde la gran obra.

La primera aproximación directa que la novela hace al tema de la obra maestra y su caída en el olvido se da por medio de Amalfitano y su encuentro con un joven farmacéutico. El muchacho lee a Kafka, a Dickens, a Flaubert, a Melville, pero no sus grandes obras sino sus trabajos menores, sus novelas cortas, sus cuentos. El joven tiene el conocimiento de estos autores universales, pero prefiere mantenerlos a una distancia superficial, no enfrentarse a la obra más compleja y no utilizar al texto como una oportunidad para hacer una lectura que le revele aquello que sus autores enuncian e indagar a profundidad en lo que se oculta entre las páginas. El muchacho prefiere una aproximación a las obras mucho más superficial donde lo único que rescata de las mismas es el pasatiempo que proveen mientras pasan las horas en un trabajo monótono en el que podría con igual ceremonia leer una revista.

Concluirá el protagonista:

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

De esta reflexión nace una frustración más, oculta en la novela; la futilidad de escribir una obra compleja que el público no tendrá interés en consumir, a la que se acercará como si fuera una novela simple y leerá sin intentar interpretar el texto entre las líneas y encontrar aquellos grandes y sucios combates que en el párrafo citado refiere Amalfitano. En gran medida una predicción del fracaso, pues la propia 2666, que en volumen y complejidad no tiene nada de obra superficial o sencilla, sería bajo esta lógica leída como un policial o una biografía, como las cinco novelas cortas e inconexas que pretende en un principio ser. Es una nota amarga pues se trata del último y conciente intento del autor de luchar contra este “aquello” que describe Amalfitano contra el que ya se enfrentaron antes todos los grandes autores que el propio Bolaño ha leído y admira. Sobre estos temas que la obra mayor trata, sobre estos monstruos contra los que lucha, Christopher Norris comenta en ¿Qué le ocurre a la postmodernidad?: “Lo sublime representa una categoría estrictamente impensable, una que nunca puede estar presente ante el pensamiento en alguna forma de realidad existente o conocimiento fenoménico, pero que no obstante existe en un ámbito de potencial futuro aún no realizado.” (279) y a esta idea se alinea la novela; la gran obra no describe al monstruo con el que se enfrenta, no se posesiona del tema con el cual trata, solo lo sugiere: lo dibuja de tal manera que para el lector es evidente que está ahí, de forma que se alce como una aproximación a la presencia, pero jamás intenta cerrarse sobre una noción de verdad o realidad. Algo que se respeta a lo largo de las páginas es la capacidad de los autores considerados por la obra como grandes, de no intentar describir aquello que es mayor e indescriptible; sino mostrarlo con sutileza, crear un escenario donde el lector perciba algo de superior envergadura al mismo y que este también conoce y no puede cubrir con el lenguaje. Esta derrota anticipada, esta conocida insuficiencia de las palabras para describir la realidad ya anunciada por Derrida en su De la gramatología, será mencionada por el propio Bolaño en una entrevista que hará eco con los pensamientos del propio Amalfitano:

“La literatura se parece mucho a las peleas de samuráis, pero un samurái no pelea contra un samurái: pelea contra un monstruo: Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.” (78)

Esa derrota inminente es la interpretación de Bolaño de la ambición imposible de la literatura. La gran obra es aquella que está siempre en movimiento, que dialoga con su tiempo tanto como con su pasado y el futuro, aquella que no abraza un concepto sobre el cual centrarse y se define a sí misma alrededor de una realidad que es por naturaleza indefinible, que fracasa y triunfa en su intento de representar solo una fracción de su complejidad. Barthes lo expondrá más concretamente:

“El Texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que realiza la misma pluralidad del sentido: una pluralidad irreductible (y no solamente aceptable). El Texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depende de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, de una diseminación.” (77)

En gran medida el tono apocalíptico de 2666 se desprende de la pérdida de valor que sufre la interpretación de una realidad de esta complejidad; no es un fin del mundo físico ni de la humanidad, que pese a toda su ridiculez y contradicción parece también indestructible, sino a una muerte de la capacidad de leer y de identificar, a una pérdida de interés por todas las interrogantes en una era que se globaliza al mismo ritmo que se vuelve más simple y más superficial. La novela más ambiciosa, aquella que tiene la pluralidad que Barthes describe, parece destinada a perderse y olvidarse entre la indiferencia del público y la ceguera de los críticos. En Bolaño Salvaje, libro del que además sale el fragmento de entrevista antes citado, Carlos Franz hará también la conexión entre el fin de las letras y el escenario principal de la novela: “melancolía como hipótesis de una estética nihilista: la literatura, al igual que nosotros, va derecho a ese matadero en el desierto que es Santa Teresa” (106)

Si nos mantenemos en la base que desea explorar este trabajo, que toda crítica literaria es excluyente, centralizadora, insuficiente; entonces las grandes obras pierden por medio de esta su propósito, pues el lector común se inclinara a evitarlas y aquel más ilustrado se apropiará de ellas y producirá interpretaciones ciegas, caprichosas o en el mejor caso mezquinas, en las que se descartara una inadmisibles cantidad de elementos del texto analizado cuya presencia en primer lugar era esencial para la riqueza y complejidad del mismo; esto mientras el lector letrado mutila el contenido de la obra en la búsqueda de su propia interpretación o, en palabras de Sontag: “empobrecer,

despoblar el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados” (16). Es la existencia de esta sombra de la presencia derridaniana, la cual en un nivel interno es conocida por todos pero nunca discutida, lo que Amalfitano menciona en el fragmento y lo que a su parecer es digno de ser celebrado dentro de la literatura, aunque poco a poco va perdiéndose. Para el profesor chileno los grandes autores de la historia han producido sus obras para enfrentarse justamente ante esta sombra, han utilizado el lenguaje para implicar aquello que a través de las palabras es imposible definir, pero sus esfuerzos se han perdido ante una época que los percibe sin verlos y sin entender los lee. La explicación tras el fracaso de la crítica es entonces que en la búsqueda de descubrir esto implícito en el texto, acaba por perder todo lo que está en él mismo. La gran obra, así lo propone Manuel Asensi, ya esta descentrada; ya acepta que ninguno de sus postulados tiene jerarquía sobre los demás y que ninguno de estos se libra tampoco de las limitaciones del lenguaje. El crítico idealmente solo tendría que señalar esta auto-deconstrucción, rescatar el texto de cualquier lectura centralizadora y excluyente que se le podría pretender atribuir, pero el trabajo que tradicionalmente realiza es uno opuesto que calla la multiplicidad de lecturas a favor de realzar un puñado.

El otro adversario que enfrenta la obra mayor es la pérdida de seriedad en el público y la indiferencia del mismo hacia el contenido de aquello que se pone a su disposición para leer. La literatura en la novela ha perdido también su espacio para el cuestionamiento de la realidad y de las jerarquías que se construyen en el lenguaje y la cultura y su vigencia descansa solo en lo anecdótico, como lo anotara el decano de la facultad para la cual trabaja Amalfitano:

“La literatura sí que tiene futuro, la literatura y la historia, había dicho Augusto Guerra, fíjese si no en las biografías, antes casi no había ni oferta ni demanda de biografías y hoy todo el mundo no hace más que leer biografías. Ojo: he dicho biografías, no autobiografías. La gente tiene sed de conocer otras vidas, las vidas de sus contemporáneos famosos, los que han alcanzado el éxito...” (256)

Patético como puede resultar la novela no niega esta pérdida del valor en la literatura. Si toda observación es personal, si todo lo que se extrae de un libro solo tiene valor dentro del margen de la propia mente, entonces las letras no son capaces de tocar a los seres humanos como grupo y la palabra escrita solo nos alcanza de forma individual; de nuevo a aquellos pocos que por la crítica literaria se apoderan de los textos. Por otro lado, en un medio de mayor difusión, la lectura de biografías de terceros obedece a otro propósito, la observación de la vida de alguien más, el aprendizaje en su forma más

elemental a través de la imitación de un otro respetado sin meditar sobre la misma, sin ver lo mayor y humano detrás del individuo. Esta nueva demanda del público parece dirigir y deformar los nuevos objetivos comerciales de la literatura, reconstituir lo que esta le ofrece y modificar los discursos de sus productores. En palabras de Kayser:

“En la creación de novelas, el gusto del público es factor más importante que en otras formas literarias, aunque todas tienen sus convenciones. Y la situación se hace crítica cuando el público ya no quiere saber apenas nada del carácter ficticio y convencional, cuando desea hechos, algo ‘real’ y con ello, información. Porque entonces la novela es arrancada del reino de las ‘bellas letras’ he introducido en el reino de la literatura didáctica.” (481)

La novela entonces parece hacer un llamado a una aproximación distinta a la lectura desde nuestro tiempo. El protagonista del tercer capítulo, el periodista afroamericano Oscar Fate, se encontrará en un principio asistiendo a una charla dictada por Barry Seaman (nombre creado por Bolaño para el cofundador de las Panteras Negras, Robert Seale³) a un grupo de su comunidad y en esta tratará de persuadir a sus oyentes sobre las ventajas y virtudes que posee para el hombre la lectura:

“Hay que leer libros, dijo. No ver tanta televisión... Yo lo que digo es que hay que leer libros. El pastor sabe que lo que digo es la verdad. Lean libros de autores negros. Y de autoras negras. Pero no se queden ahí. Esa es mi verdadera aportación de esta noche. Cuando uno lee jamás pierde el tiempo. Yo en la cárcel leía. Allí me puse a leer. Mucho. Devoraba los libros como si fueran costillitas de cerdo picantes.” (325)

Este llamado a la lectura aparece de manera sorpresiva primero como un acto de resistencia a la tecnología y la facilitación con que esta distribuye la información y el conocimiento, y luego como una forma de apoyar la voz de las minorías y de la comunidad propia que es además la voz que más se parece acaso a la que posee uno mismo. La lectura, y la consecuente interpretación de lo leído, es mostrada como una forma alternativa de interacción con el mundo y como un método único en su forma para el propio desarrollo. La idea de Seaman se distancia de los críticos de los capítulos pasados pues este propone a la literatura como un método para acercarse al mundo, no para alejarse del mismo; punto que será más explícito cuando continúe diciendo:

³ La vida de Seaman es en realidad prácticamente un calco de la de Robert Seale. Tras una juventud idealista, en permanente enfrentamiento con el sistema; el personaje se convierte en un ente pasivo y en absoluto amenazador, domado no por la edad sino por el cansancio; el agotamiento de enfrentarse a un mundo que no puede cambiarse. El fracaso de los ideales es otro tema que se repite en la novela y Seaman es el ejemplo de sobreviviente de dicha condición.

“Yo hacía algo útil. Algo útil se lo mire como se lo mire. Leer es como pensar, como rezar, como hablar con un amigo, como exponer tus ideas, como escuchar las ideas de los otros, como escuchar música (sí, sí), como contemplar un paisaje, como salir a dar un paseo por la playa.” (326)

La lectura trasciende entonces el entretenimiento, la trivialidad y se vuelve una herramienta por la que uno dialoga con el mundo, con el otro y también con uno mismo. Es la contemplación de algo externo y diferente y así como la interacción con algo mayor e interior que habita dentro del subconsciente de cada uno de los propios lectores. Seaman propone la lectura como una actividad sencilla con facultades redentoras y así como él creció en la cárcel gracias a la literatura, un crecimiento que en la obra no se cuestiona, pero que cuyos resultados son sin duda ambiguos viendo la vida que lleva el personaje, su público también puede a través de la misma sacar algo valioso para el desarrollo de ellos mismos por influencia de algo que existe en ellos mismos.

Este discurso final, sin embargo, no deja de tener una nota de humor irónico que lo desarticula en última instancia, que deja su validez como algo totalmente cuestionable o, al menos, poco serio. El propio Seaman se desacredita de manera inconciente en su monólogo en las líneas finales del mismo cuando intenta redondear la idea de cómo fue rescatado de aquel momento oscuro de su vida en el que estaba gracias a la intervención de la lectura:

“Os estaréis preguntando: ¿Qué es lo que leías, Barry? Lo leía todo. Pero sobre todo recuerdo un libro que leí en uno de los momentos más desesperados de mi vida y que me devolvió la serenidad. ¿Qué libro es ese? Pues ése es un libro que se llama *Compendio abreviado de la obra de Voltaire* y les aseguro que es uno muy útil o al menos para mí fue de gran utilidad.” (326)

Así como el joven farmacéutico hacia el final del capítulo de Amalfitano solo leía el ejercicio menor del genio y no la obra maestra, el viejo pensador revolucionario solo lee la obra abreviada y no la obra completa. Ya Fate había encontrado un indicio de esto al ver en su apartamento a Seaman rodeado por diccionarios y una singular copia de *La enciclopedia francesa abreviada* pero no es hasta este punto que el lector entiende que la forma de aproximarse a las letras del viejo tampoco es una completa o dedicada sino una similar a la del farmacéutico del capítulo interior, recelosa y superficial. El autor nos muestra una vez más como, si bien es singular que un individuo se acerque voluntariamente a la gran obra escrita, es más singular aun que este se acerque a esta sin temores, con dedicación, con un deseo sincero por conocerla. Al contrario, la obra, si pretende entre sus objetivos ser leída, debe renunciar a su complejidad y buscar ser

condescendiente con su público; entregarle un texto que pueda entender y manejar sin complicarse demasiado. El propio Roberto Bolaño, como quedaría documentado en Palabra de América, ironiza al respecto en uno de sus discursos al comentar por qué es que se vende la literatura que se vende:

“Venden y gozan del favor del público porque sus historias se entienden. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto a consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o sus cuentos.” (24)

A esto debemos añadir que Seaman es un viejo decrépito, el fantasma de una época pasada que sigue predicando en la actualidad los valores con los que intentó regirse dentro de sus mejores años y que ahora, tras el paso del tiempo, han quedado devaluados y vacíos. Mientras Archiboldi es un enigma en última instancia silencioso y Marius Newell (cofundador de las Panteras Negras junto a Seaman) ha sido elevado por la muerte a un nivel casi de leyenda, la figura del viejo es la de un cadáver en vida, la voz de un tiempo perdido que, más por casualidad que por determinación, se rehúsa aun a morir y cuyo llamado a la lectura reflexiva se pierde en su obsoleta meditación desde el pasado.

Mientras las grandes obras literarias son reducidas o abreviadas, la novela muestra además la propagación de un nuevo tipo de autores que no está realmente comprometido con la literatura como un medio para intentar enfrentar la complejidad de los padecimientos humanos o la indefinible naturaleza de la realidad. Estos nuevos escritores, al contrario, se distancian de una labor demasiado ambiciosa y se dedican intencionalmente a la propaganda o al ejercicio. En el quinto capítulo aparecerá la persona de Efraim Ivanov, un escritor de ciencia ficción de la Rusia socialista liderada por Stalin, y este presentará precisamente una definición de la nueva generación de autores que la novela en el tiempo que cubre verá irse afianzando:

“Un escritor de verdad tenía que saber escuchar y saber actuar en le momento justo. Tenía que ser razonablemente oportunista y razonablemente culto. La cultura excesiva despierta recelos y rencores. El oportunismo excesivo despierta sospechas. Un escritor de verdad tenía que ser alguien razonablemente tranquilo, un hombre con sentido común. Ni hablar demasiado alto ni provocar polemistas. Tenía que ser razonablemente simpático y tenía que saber no granjearse enemigos gratuitos. Sobre todo, no alzar la voz a menos que todos los demás la alzarán. (892)

Esta generación de escritores sumisos, populistas, condescendientes y especialmente cobardes es la que en la novela inclina al lector a predecir como vació el futuro de la literatura; esta camada de escritores que se dedican a sobrevivir abasteciendo al pueblo con letras se une con los críticos literarios ciegos que poseen su misma condescendencia y sumisión para producir una literatura muerta y sin ambición, que no es capaz de comunicar nada más que anécdotas vacías, contar vidas que no dicen nada en realidad, que no combaten con los avatares del género humano de los cuales hablaba Amalfitano, que no cuestionan los centros sobre los cuales se construye la cultura y, por el contrario, se valen de ellos para producir sus obras. La violencia que marca 2666, y que pasa desapercibida ante los ojos de la mayoría de miembros de la sociedad, parece entonces una consecuencia de un mundo contemporáneo que no solo consume medios muertos, sino que además se ha apagado interiormente y ha perdido toda capacidad de reflexión. Más adelante Boris Ansky, el joven amigo del escritor ruso, se preguntará por el miedo que a Ivanov le quita el sueño después de alcanzar la fama y concluirá que es un temor a ser malo, a ser rechazado por sus críticos y sus lectores, un miedo que, además, para el propio muchacho que también es escritor pero de una estirpe diferente, carecerá de toda razón justificable por los distintos principios que lo diferencia de su amigo: “Y que la bondad (o la excelencia) de una obra giraba alrededor de una apariencia. Una apariencia que variaba, por supuesto, según la época y los países, pero que siempre se mantenía como tal, apariencia, cosa que aparece y que no es, superficie y no fondo, puro gesto.” (903) Ivanov, como símbolo de los escritores contemporáneos, teme ser olvidado por la gente de su tiempo y busca por ello complacer cada una de sus expectativas y deseos. Olvida sin embargo, a diferencia de Ansky, que su tiempo es una fracción insignificante de la historia y que inevitablemente pasará y con ellos él también; su obra y nombre entonces olvidados, su trabajo perdido por su intransigencia. En su obra, Estética de la recepción, Hans Robert Jauss también tiene algo que decir en contra de los autores complacientes con su época; precisamente contra aquellos que sacrifican la creatividad e incluso el intelecto del lector, solo por satisfacer al público en forma de masa:

“El que reduce la función implícita del lector al comportamiento funcional de un lector explícito, o dicho vulgarmente, escribe atendiendo a la especificidad de los estratos sociales, sólo puede producir libros de cocina, catecismos, discursos de partido, prospectos para vacaciones y cosas por el estilo, y aun en este género, no los mejores.” (80)

Cuando Ansky, quien se había enrolado en el ejército rojo, pero acabó trabajando para el gobierno en Moscú, e Efraim Ivanov se encuentran, este último era un apenas conocido escritor de propaganda y su vigencia se debía en aquel momento a su capacidad de imitar escritores olvidados (inútilmente intentó antes plagiar a Tolstoi, Chejov, Gorki) trata que, como comenta con cierta amargura el narrador, “la crítica literaria, tan aguda como siempre, ni extrapoló, ni ató cabos, ni se dio cuenta de nada.” (888). El éxito y la fama sin embargo llegarían después cuando, al recibir el encargo de escribir un cuento sobre la Unión Soviética del futuro, creará una breve historia de ciencia ficción que muestra una revolución comunista perfecta que da a luz una nación próspera y avanzada que funciona sin fallas y es impulsada por la fuerza solitaria de la resolución de sus miembros en sus ideales. El éxito es rotundo y lo notable aquí es la acogida de los medios, el público y la crítica soviética. Un éxito que se encuentra frontalmente con la opinión del jefe de redacción del propio Ivanov, quien fuera quien inicialmente mandó publicar el cuento:

“Un marxista dialéctico y metódico y materialista y nada dogmático, un marxista que como buen marxista no sólo había estudiado a Marx sino también a Hegel y a Feuerbach (e incluso a Kant) y que se reía de buena gana cuando releía a Lichtenberg y que había leído a Montaigne y a Pascal y que conocía bastante bien los escritos de Fourier, que no podía dar crédito a que entre tantas cosas buenas (o, sin exagerar, entre algunas cosas buenas) que había publicado la revista, fuera este cuento, sentimentaloides y sin agarradero científico, el que más hubiera emocionado a los ciudadanos de la tierra de los soviets.” (890)

La opinión del jefe de redacción, quien es construido como un personaje letrado pero sobre todo crítico e inteligente, capaz de conocer e interpretar las obras de la tradición que lo ha formado, se enfrenta con gran desconcierto no solo a la del pueblo sino también a los grandes críticos de su entorno, quienes alaban el trabajo de Ivanov que este mismo considera simple y ordinario. El jefe de redacción se vuelve entonces una solitaria mente cuerda en una nación populista y fanática, que no es sino una masa sin capacidad de ver más allá de la propaganda, que consume incluso cultura y conocimiento sin indagar en sus significados y reconocer entre sus líneas las manipulaciones del poder. Sus colegas, mientras tanto, probablemente son tan conscientes como él de la baja calidad del texto pero no reparan realmente en ello, se centran sobre la condición de formadores de la consciencia nacional que Ángel Rama atribuye a su oficio y su apoyo al cuento obedece justamente a dichos fines. La crítica literaria una vez más le hace un favor a Ivanov simplemente optando por no ver

realmente su texto y la fama que le sigue a su pequeño cuento es una celebración del ejercicio literario populista que a lo largo de la novela es constantemente rechazado por los protagonistas y por el narrador, pero nunca realmente por el público. Se celebra aquí la facilidad con que el texto, sin ser ambicioso o siquiera bueno, se alinea con los ideales de la época; algo que Bolaño considera la crítica celebra desde siempre y comenta, no con poco sarcasmo, en una de las notas recogidas bajo el título de Entre paréntesis: “Los premios, los sillones (en la Academia), las mesas, las camas, hasta las bacinicas de oro son, necesariamente, para quienes tienen éxito o bien se comporten como funcionarios leales y obedientes.” (103)

La novela, sin embargo, va a encontrarle un uso orgánico dentro de la literatura a estas obras menores que plagan los medios y llenan librerías. Más adelante en el quinto capítulo, cuando Archiboldi busque una máquina de escribir para pasar a limpio su primera novela, se encontrará con un hombre que le confesará ser él a su vez un autor retirado. El viejo le explica al muchacho cómo abandonó la profesión de escritor cuando comprendió su incapacidad de producir una obra maestra y se negó a asumir su inevitable destino como autor de obras menores sobre las cuales desarrolla una teoría bastante singular: “Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras.” (983) Lo que el viejo quiere decir con esta frase, y de inmediato lo explica a su interlocutor, es que la gran mayoría de autores, aquellos que no son geniales y son incapaces de concebir una manera de decir con sus letras algo universal y nuevo, se limitan a imitar de manera inconciente a los sí grandes autores que antes leyeron y motivaron sus propias experiencias creativas. Estas obras, inspiradas y prácticamente tomadas de sus versiones mayores y reales, obedecen a su vez en esa imitación a un proyecto mayor y cuya naturaleza el viejo encuentra insoportable:

“Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de ocultamiento. ¡Es necesario que haya muchos libros, muchos pinos encantadores, para que velen de miradas aviesas el libro que realmente importa, la jodida gruta de nuestra desgracia, la flor mágica del invierno!” (983)

Estos textos no tienen la profundidad de aquellos mayores de los que se inspiran, no están descentrados y ahí radica su condición de inferioridad su subordinación no solo al lenguaje sino, además, a la tradición de la que provienen; son textos que fallan al observarse a sí mismos y las influencias de las cuales se originan. Empleando palabras

del propio Bolaño en una entrevista dada en la Feria del Libro de Santiago de 1999: “Los textos tienen que tener espejos donde ellos se miren a sí mismos y vean también qué hay detrás suyo”, es por la incapacidad de estas obras de reconocer el escenario que las produce, de identificar sus carencias en relación a la tradición que las engendra, que se relegan a sí mismos a la categoría de escritos menores.

Estas obras menores no son, individualmente, una amenaza a los grandes textos de los que se desprenden pero, como conjunto, se vuelven esa masa monstruosa que hacen desvanecerse a la obra maestra, que oculta con la multiplicidad de ejercicios que proponen al gran combate y hacen diluirse aquello que lo hace singular por medio de su imitación. La última frase del viejo, la metáfora: “Jesús es la obra maestra. Los ladrones son las obras menores ¿Por qué están allí? No, para realzar la crucifixión, como algunas almas cándidas creen, sino para ocultarla?” (989), es la denuncia máxima de esto; la muestra de cómo por medio de la aglomeración de obras menores la mayor se desvanece, se torna a su vez mundana, se le hace pasar casi desapercibida y aparta de ella los ojos del mundo.

La desaparición de la obra más compleja es un tema esencial en la novela y un síntoma más de la incapacidad del hombre para valorar a la palabra escrita. Se afirma en primer lugar la existencia de una gran literatura y se la enfrenta contra el discurso inútil de la crítica que es incapaz de comprenderla. De inmediato se le añade a esto el florecimiento de las obras menores y la popularización del ejercicio literario trivial y comercial que se vuelve además una herramienta para la propaganda y el consumo. Como consecuencia de un tiempo que cada vez cuestiona menos no solo la realidad sino la autoridad que la vigila, que parece caer con mayor velocidad en el desorden y que ve constantemente desmoronarse o corromperse toda ideología o estructura; la obra literaria más ambiciosa, la que se levanta en contra de estas jerarquías y denuncia la naturaleza suplementaria de su origen, empieza a perderse paulatinamente en el vacío. La crítica literaria no nota esto, la esencia de este tiempo y del género humano en general la inclina a mirar solo hacia adentro, incapaz como es de divisar nada en medio del desorden; de un mundo que inútilmente trata de definir por medio de sus textos y que en la realidad carece de todo orden o sentido. La obra más compleja parece condenada a perder el valor que obtiene de esa complejidad, de su naturaleza indefinible; el público lector se vuelve incapaz de observarla y analizar su magnitud, de apreciar la multiplicidad de lecturas y trabajar con ellas. Quiero cerrar este capítulo con una cita

más de Barthes que describe ese choque entre obra que critica y consumidor sin una inclinación hacia tomar esa deconstrucción propuesta:

“La reducción de la lectura a un consumo es evidentemente responsable del aburrimiento que muchos experimentan ante el texto moderno (ilegible), la película o el cuadro de vanguardia: aburrirse, en este caso, quiere decir que no se es capaz de producir el texto, de ejecutarlo, de deshacerlo, de ponerlo en marcha.” (80)

CAPÍTULO 3: Donde se ve que lo único constante es el desorden.

Hasta este punto hemos visto cómo la crisis de la crítica literaria y su fracaso para al momento de apreciar las grandes obras e interpretarlas en su magnitud son un síntoma de un tiempo en el que todo está perdiendo valor y sentido. La novela no se conforma con denunciar unos medios cultos que se mueven sin lógica o propósito, sino que se mueve contra la sociedad que los produce y retrata al mundo contemporáneo en toda su suciedad y corrupción, poniendo un énfasis en especial en todo su desorden.

Inicialmente, el énfasis recién se hará obvio en el segundo capítulo, lo que el lector encuentra es un cuestionamiento sobre la relevancia del arte y la filosofía en un mundo cada vez más caótico. Se construirá un discurso que dude sobre las bases mismas en las que el hombre ha elaborado su pensamiento, su noción de belleza y sus ideologías y este cuestionamiento empezará por el protagonista del capítulo. A medida que progresa su historia, el personaje de Oscar Amalfitano empieza a actuar de forma errática y da un giro a lo que este tema sea la locura. Es en este punto que aparece la voz. Los primeros encuentros son solo introductorios y Amalfitano se siente en similar medida alarmado e incómodo de estar oyendo cosas, pero acaba por aceptar esta presencia y permitirse a sí mismo el diálogo. La primera intención de la voz es, al parecer, discutir temas de corte filosófico y literario; y en estas no solo el propósito, sino incluso la existencia de las mismas, se ve cuestionado:

“No hay amistad, dijo la voz, no hay amor, no hay épica, no hay poesía lírica que no sea un gorgoteo o un gorjeo de egoístas, trino de tramposos, borbollón de traidores, burbujeo de arribistas, gorgorito de maricones.” (268)

Se niega aquí no solo las manifestaciones más antiguas de la literatura universal sino también los temas de los que esta proviene; sin amistad, sin amor, no hay épica que pueda cantarse ni poesía lírica que pueda producirse, todo se vuelve una farsa y eso es lo que la voz quiere resaltar a Amalfitano en esta conversación de madrugada. La literatura vendría entonces de temas que en realidad no existen para permitirle la expresión a creadores falsos que no son más que los débiles y oportunistas autores

menores constantemente atacados en la obra y que construyen un mundo que se rige por principios y normas inventadas. Este desprecio de la voz por temas y géneros literarios tenidos en alta estima por la crítica puede ser complementado por el reniego que la ruptura manierista hace de las concepciones clásicas del arte tanto en materia de temas como de principios estéticos. Cito a Arnold Hausser en El Manierismo: “La armonía aparece como algo sin interés, internamente vacío, la univocidad, como una simplificación, la adecuación absoluta con las reglas, como una traición a sí mismo.” (34) Este distanciamiento de lo aceptado por las normas artísticas encaja a su vez con los planteamientos de la deconstrucción derridaniana; lo armónico es inherentemente vacío, excluyente en su simplicidad e igual de incompleto y repugnante resulta la univocidad dentro de una obra, pues silencia, o pretende silenciar, todos los suplementos que alrededor de la misma están girando; todos los discursos que tocan los temas tratados y que el autor voluntariamente opta por excluir.

Establecido esto, la voz va a seguir guiando el tono y dirección de su conversación con el protagonista:

“¿Tu enseñas filosofía?, dijo la voz. ¿Tú enseñas a Wittgenstein?, dijo la voz. ¿Y te has preguntado si tu mano es una mano?, dijo la voz. Me lo he preguntado, dijo Amalfitano. Pero ahora tienes cosas más importantes que preguntarte, ¿me equivoco? Dijo la voz. No, dijo Amalfitano. Por ejemplo, ¿Por qué no acercarte a un vivero y comprar semillas y plantas y puede que hasta un pequeño arbolito para plantar en medio de tu jardín trasero?, dijo la voz. Sí, dijo Amalfitano.” (268)

La voz pretende desconectar a Amalfitano de una realidad abrasadora, que lo abruma y quita el sueño y lo mantiene constantemente perturbado y en un estado de intranquilidad vigilante pese a su carácter generalmente pasivo. Lo que la voz intenta es regresar a Amalfitano a un nivel de cuestionamiento del lenguaje y de ahí de la realidad que lo saque del letargo paranoico en el que habita, permanentemente atrapado entre el miedo y la apatía. Este personaje imaginado busca extraer a Amalfitano de su monótono paso por los días y forzarlo a los cuestionamientos que su vida y su naturaleza lo han hecho abandonar, llevarlo por un camino que terminó mostrándole la revelación de lo absurdo. Como un hombre que pelea contra su consciencia, Amalfitano se obstina en que sí se ha interrogado sobre la naturaleza y legitimidad de su mano pero la voz no le cree: “Si lo hubieras pensado, dijo la voz, otro pájaro cantaría.” (268) La mano del profesor no es en realidad una mano, no al menos si lo enfocamos desde una visión deconstruida de las cosas y aceptamos que es solo una interpretación entre muchas, una visión suplementaria, de un concepto que es indefinible. Volviendo a Derrida en De la

_____ : “El signo, la imagen, la representación, que vienen a suplir la presencia ausente son ilusiones que hacen pasar una cosa por otra.” (197) La mano no es una mano, es solo un signo más; un elemento que se añade en una cadena infinita de signos y correspondencias. El tedio de la vida que lleva Amalfitano, el ambiente urbano que se degrada mientras crece de la ciudad de Santa Teresa, no le permiten ver esto, no le dejan ver el caos natural y la imposibilidad de definir el mundo. Él está incapacitado para esa reflexión pero a la vez no es insensible a ella: siente la incomodidad, sabe que está en un lugar en el que se acumula toda la negatividad del desorden, pero es incapaz de moverse; de seguir su instinto empujándolo a escapar.

El ritmo de esta paranoia apática es marcado por un solo hecho, algo que sucede a la vista de todos y es a la vez ignorado por la mayoría de habitantes en Santa Teresa, los asesinatos de mujeres. Este es el hecho que construye el escenario principal de la novela y que será la mayor manifestación de la naturaleza de un mundo que los propios personajes perciben como violento, sucio e imposible de ser realmente comprendido u ordenado de acuerdo a ese pensamiento centrado que sigue jerarquías artificiales construidas por discursos de poder.

Un total de ciento diez cuerpos femeninos son encontrados en la ciudad o sus alrededores durante el cuarto capítulo de la novela. El narrador describe las circunstancias de su hallazgo y brevemente, casi como la nota policial en un periódico, anota los esfuerzos por encontrar a los culpables y el modo en que se desarrollan las investigaciones. Algunos de estos casos son resueltos, pero muchos más quedan archivados y una gran cantidad de cuerpos no se logran siquiera identificar o son reclamados por nadie. Los cadáveres femeninos, en su mayoría de mujeres jóvenes empleadas en las fábricas, se acumulan sin ningún sentido o patrón y alrededor de su presencia el narrador construye el caos y la desolación que parecen rodear a la ciudad.

Uno de los signos más monstruosos sin embargo es el poco interés que estas muertes producen en la población, lo rápido que se acumulan los cuerpos y lo mucho que demora la búsqueda de los asesinos, la cual tiene más de cacería de brujas que de investigación policial. Como un norteamericano le dice a otro en una cafetería desde donde Fate puede escucharlos, las vidas y las muertes de aquellos fuera de la sociedad son indiferentes a esta y los términos en que estas acaban no llegan nunca a merecer que se les preste atención. En Postmodernidad: Decadencia o Resistencia, Jesús Ballesteros ofrecerá una definición similar e igual de descriptiva al decir: “Sería muy adecuado considerar al marginado como aquel que, estando presente, es tratado como ausente”

(43) Aquel personaje que existe en el marco de la realidad y es a la vez omitible por completo.

Mucho mayor revuelo que los asesinatos de mujeres, levanta en un principio un personaje jamás encontrado y al que la prensa y los habitantes de la ciudad refieren como “el penitente”. Mentalmente desequilibrado, se trata de un personaje que, durante el mismo periodo en que los asesinatos empiezan a cobrar notoriedad, llega a la atención pública por sus ataques furtivos contra distintas iglesias; orinando en ellas, destrozando las imágenes de vírgenes y santos y finalmente asesinando a un sacerdote y un trabajador. Este personaje tendrá en un principio mayor atención que el fantasmal asesino de mujeres y el narrador será el primero en notar cómo: “el ataque a las iglesias de San Rafael y San Tadeo tuvo mayor eco en la prensa local que las mujeres asesinadas en los meses precedentes” (459) Los asesinatos de unas obreras, hechos menores, naturales incluso, mientras la profanación de los lugares popularmente tenidos como sagrados, son un exceso inaceptable y mucho más efectivo para asustar al pueblo. Como los críticos literarios, los habitantes de Santa Teresa sienten un respeto mayor por la representación que por la realidad y las acciones sin sentido de un loco calan más profundamente en el imaginario colectivo que la progresiva ola de violencia.

En una ciudad como Santa Teresa, dirigida por el narcotráfico, marcada por el desdén y corrupción de los políticos y la policía, industrializada con todas las características de la explotación humana y rodeada por el vacío hostil que representa el desierto de Sonora, los asesinatos de mujeres son algo en cierta forma tolerable y hasta comprensible, la muerte y la violencia algo natural e incluso esperable. La profanación de una iglesia en cambio, no es algo que el público pueda soportar y los crimines de “el penitente” alimentan mucho más rápido la indignación y el miedo colectivo de lo que jamás podría hacerlo el asesino de mujeres.

Alguien que sí nota de inmediato la ola de muertes y ve en estas algo inomitible, es el propio Fate, enviado a Santa Teresa a cubrir una pelea de box. La asignación inicial no le genera en realidad el mayor entusiasmo pero al enterarse de los asesinatos percibe la oportunidad de escribir algo con una trascendencia ausente en sus últimas asignaciones. De inmediato presenta su idea con el editor de su revista, el cual difícilmente comparte su entusiasmo:

“-Esto es superior- dijo Fate- una pelea es una anécdota, lo que te estoy proponiendo es muchas cosas más.

-¿Qué me estas proponiendo?

- Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo-dijo Fate-, un *aide-mémoraire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder.

- Un *aide-mémorie*?- dijo el jefe de sección- ¿Eso es francés, negro? ¿Desde cuando sabes tú francés?

- No sé francés-dijo Fate-, pero sé lo que es un jodido *aide-mémoire*.” (373)

En la conversación telefónica donde se discute la posibilidad del artículo surgen varios temas a los que la novela ya fue antes y volverá después. La propuesta es finalmente rechazada, pues el jefe de sección, considerando su público lector en Harlem y la falta de un nexo entre este y los asesinatos, opina que la idea no posee un atractivo que esté dentro de lo que le interesa cubrir a la revista. Las mujeres muertas en Santa Teresa son después de todo, como ya lo escuchó antes decir Fate en su camino a la frontera, miembros de una parte del mundo que no existe dentro del ojo público, cuyo destino es totalmente irrelevante al resto de la humanidad y cuyas vidas o muertes le son indiferentes de forma contundente. No importa cuántas mujeres sean asesinadas en Santa Teresa, no importa que tan cerca esté esa realidad a los Estados Unidos, la capital y centro de esta nueva era, o cuanto incluso se ve la misma afectada por dicha proximidad; lo único que interesa a la revista y sus lectores es la crónica de una pelea de box, el ejercicio literario menor, el resto de aquel mundo, la obra más ambiciosa que denuncia, carece de importancia. Volviendo a Bolaño en *Palabra de América*: “¿Qué no vende? Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende.” (18)

Nuevamente el rechazo del artículo muestra otra vez el enfrentamiento entre la obra que la novela señala como mayor y el ejercicio o el resumen. Los asesinatos son, como él mismo lo pone, la oportunidad de Fate de hacer una nota de peso, algo que trascienda las anécdotas menores por las que ha sido contratado para escribir y distraer; él siente, como también lo hace el propio Bolaño al escoger este escenario para la novela, que los crímenes de Santa Teresa son analogía de algo mucho mayor, algo aun más macabro y más terrible. Esta es la nota que Fate ha querido escribir toda su vida y que puede llegar a ser una muestra auténtica de lo que él llama periodismo serio y de importancia; su jefe de sección, en cambio, no tiene por ella ningún interés, el público no lee textos tan complejos, le exige que se limite a cubrir la pelea y luego irse.

El desinterés por la crónica va de la mano con un deseo inconciente dentro de la propia sociedad de no ver el caos que la rige, de no enfrentar los monstruos que produce. En este desorden, en ese desierto desolado, está no solo el eje central de la novela sino el centro al que quiere llegar el propio autor, aquel tema mayor que él quiere mostrar; ya lo habría advertido el recepcionista del hotel al decirle a Fate que: “todo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos” (428) y la idea la completaría el propio Fate ya apunto de abandonar Santa Teresa para escapar de vuelta a los Estados Unidos y lejos de aquella ciudad que es a la vez representación de lo que construye el hombre:

“Recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo. ¿Lo dijo Guadalupe Roncal o lo dijo Rosa? Por momentos, la carretera era similar a un río. Lo dijo el presunto asesino, pensó Fate. El jodido gigante albino que apareció junto con la nube negra.” (439)

Ese mismo caos que se dibuja con los cuerpos ignorados de las obreras muertas, esa muerte sin sentido que lo abarca todo y se esconde debajo de lo que para sus habitantes es una ciudad industrializada en crecimiento, esa es la única verdad tangible y que ninguno de los que la experimenta realmente puede ver. En este cuarto capítulo de la novela, en su enumeración incansable de crímenes, en su presentación descarada de la corrupción y la podredumbre de la sociedad, está el camino que el autor considera la humanidad está siguiendo; un movimiento que no se sabe cuando comenzó pero que parece haberse intensificado durante los últimos años.

Los críticos del inicio de la novela estuvieron en Santa Teresa y solo vieron una ciudad latinoamericana más. Amalfitano en el segundo se instaló en la misma y apenas pudo percibir un sentimiento de desolación y muerte que atribuyó más bien a la locura. Fate después, llegaría para comprender casi de inmediato su necesidad de huir de aquel lugar; aunque empujado, más que por un conocimiento tangible, por su instinto básico de supervivencia. Finalmente en el capítulo cuarto los propios lectores son presentados a la cara más amplia y brutal de aquella realidad fantasma y el narrador se limita entonces a repartir las piezas para que estos construyan el rompecabezas sugerido de la desolación. Importa en este punto señalar que los críticos literarios son los que menos capacidad tienen de ver en Santa Teresa estos signos de una verdad mayor, esta representación de un mundo en el que también se les incluye; su atención entera entregada a la búsqueda imposible de Archimboldi y a las numerosas lecturas que tienen de sus obras, que fallan además en encontrar las señales que el misterioso autor alemán

acaso sugiere en sus escritos y son descripciones de la realidad a la que ellos han ido a insertarse en la persecución de su rastro. La forma en que estos intelectuales, que se pasan la vida leyendo, discutiendo sus sueños y reflexionando sobre sus emociones, pueden viajar hasta este lugar cargado de símbolos y no ver las manifestaciones de su propio tiempo en él, dictan no solo lo inútil de todas sus reflexiones anteriores, sino además señalan cómo estas y su forma de interpretar el mundo les nubla la vista ante la realidad más evidente. La incapacidad de estos personajes europeos de identificarse o encontrar rasgos en común con este escenario latinoamericano, mucho más caótico y salvaje que su lugar de origen, se vuelve entonces una representación de la distancia que existe entre los pensadores letrados y la tosca y violenta realidad que configura en verdad el mundo. Santa Teresa es entonces un ejemplo de lo que se denuncia en la nueva narrativa latinoamericana, de aquellas promesas de progreso que en el marco americano fueron todas un fracaso. Explicará Julio Ortega en El principio radical de lo nuevo:

“Porque, en un rasgo de la actual problemática narrativa, hecha en la hibridez de los materiales y la reapropiación del flujo discursivo tranfronterizo, la novela latinoamericana ha abandonado las estrategias del encantamiento del lector para explorar el repertorio del desencanto con la modernidad, con sus promesas varias incumplidas.” (70)

En la superficie Santa Teresa es un lugar en crecimiento, de prosperidad y riqueza en el que está entrando el progreso y la cultura y el intercambio con Estados Unidos es horizontal y provechoso. En profundidad, sin embargo, este progreso económico y social carece de todo sentido, es hueco, y en la corrupción y violencia tras el mismo se hace evidente la marca del desorden y el horror; una marca del nihilismo que define parte del pensamiento postmoderno. Wolfgang Janke dirá, acercándose a Nietzsche, en Mito y poesía en la crisis modernidad/postmodernidad y distanciándose de forma irreconciliable y similar a la de 2666 de la quimera del crecimiento latinoamericano:

“El progreso no es, a los ojos de Nietzsche, un hecho que pueda constatarse precisamente, sino que es una mera apariencia. El tiempo corre hacia delante, éste es un hecho. Que también todo lo que ocurre en el tiempo corra hacia delante es pura creencia.” (27)

La realidad, por otro lado, no será en ese total desorden otra cosa que indescifrable. La incapacidad del hombre para comprender su entorno y lo vulnerable que este queda al hacer un intento por interpretar los hechos que lo forman es un tema al que constantemente volverán muchos de los personajes, incluso cuando estos no se dan

cuenta de que lo están haciendo. Una reflexión además que es tenida como símbolo una vez más de su tiempo y sobre la cual Carlos Rincón en Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno, concordará con Jauss: “Una paradoja, aquella que para algunos de los filósofos de la misma proveniencia resulta propia de la época de la Tercera revolución industrial: el mundo se convierte en gran medida en ficción.” (77) La realidad entonces desafiando una línea supuesta entre aquello que existe y es producto de su tiempo y un progreso aparte que es imaginado y que los observadores atribuyen a la época.

Oscar Amalfitano, en un momento esencial de la novela, empieza una conversación con un amigo de su hija llamado Charly Cruz sobre la forma en que las imágenes permanecen durante una fracción de segundo impresas sobre la retina. El diálogo sigue su curso y finalmente el profesor de filosofía pregunta a su interlocutor si este sabe qué es un disco mágico, a lo que este responde que no solo sabe lo que es sino que incluso puede hacerlo. Amalfitano se conforma con una descripción:

- “- Bueno, pues era un borrachito riéndose. Eso era lo que estaba dibujado en una cara del disco. Y en la otra cara estaba dibujada una celda, es decir los barrotes de una celda. Cuando hacia girar el disco el borrachito que se reía estaba dentro de la prisión.
- Lo cual no es motivo de risa ¿verdad? - dijo Oscar Amalfitano,
- No, no lo es - suspiró Charly Cruz
- Sin embargo el borrachito (...) se reía, tal vez porque él no sabía que estaba en una prisión” (422)

Desde ese punto en la conversación lo que le interesa discutir a Amalfitano es la risa del hombre dibujado en el juguete; la paradójica relación entre este y la jaula en la que, por el juego de imágenes congeladas en los ojos, queda en apariencia prisionero al hacer dar vueltas al cartón. A Amalfitano le llama la atención no solo el efecto creado sino sobre todo la impresión que este causa en el observador. Uno se ríe porque el hombre en el dibujo piensa que esta libre y en verdad está preso, el humor es construido por la sensación evocada a uno de saber algo que el otro desconoce y que a este otro observado lo afecta de forma directa y lo restringe, la comicidad acompaña a esa impresión de poder que es otorgada por el conocimiento y que no sirve a otro fin más que poner a uno en una posición privilegiada sobre el otro. Hay una atracción entonces natural desde el conocimiento que atrae al observador y lo seduce, un llamado casi instintivo a la labor interpretativa y ejercer sobre el otro poder desde la misma; ejercer

una jerarquía sobre los demás, sustentada por el conocimiento de la realidad que los envuelve.

Amalfitano sin embargo voltea este argumento y lo plantea con las mismas premisas desde la dirección opuesta, cambiando en este proceso todo el sentido del juego y desestabilizando no solo su propósito sino también la realidad que lo rodea:

“Lo cierto es que la prisión está dibujada en la otra cara del disco, por lo que también podemos decir que el borrachito se ríe porque nosotros creemos que está en una prisión, sin apercibirnos de que la prisión está en una cara y el borrachito en la otra, y que la realidad es ésta, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que el borrachito está encarcelado. De hecho, podríamos incluso adivinar de qué se ríe el borrachito: se ríe de nuestra credulidad, es decir se ríe de nuestros ojos.” (423)

El juguete entonces trasciende su significado, se vuelve una trampa a través de la cual se propone una falsa interpretación y se invita al observador a aceptarla, a reírse con ella y asumirla como cierta. La verdad, sin embargo, es una diferente, la ilusión creada es un medio para jugarle la broma al otro, a quien asume la farsa del hombre dibujado tras las rejas, a quien ingenuamente se divierte dando como equivocado al que en realidad posee la verdad. Lo divertido en el juego sigue obedeciendo la misma premisa, alguien cree que sabe la verdad tras un engaño y en verdad el engañado es él. El objetivo de las risas sin embargo cambia y no es el jugador sino alguien más; obviamente no el hombre dibujado, impedido de auténtica risa por su condición de objeto, sino otro, la interrogante es quién: el constructor del juguete, aquellos que son lo suficientemente sagaces para desarticular la broma, el universo mismo; en realidad no es importante, lo que cuenta aquí es con qué facilidad uno se ríe de la ingenuidad del otro y no ve que el que esta siendo engañado es uno mismo.

Este escenario es, por supuesto, aplicable también para la literatura; quizá incluso sea una broma del autor. 2666 es una obra que constantemente lo que hace es ridiculizar a las letras, a los que a ellas se dedican, a los géneros artísticos y su incapacidad de trascender en un mundo que es violento, grotesco y además ridículo. Lo que no parece evitar, lo que no puede evitar, es saber que los que captarán esto serán justamente los intelectuales que están en el centro de la broma, que quienes tendrán una oportunidad de reírse de la misma serán los que son también objetivos de las risas y tendrán que compartirlas o limitarse a recibirlas. Peor aun, habrá quizá quien no vea este ridículo, quien guié su interpretación por otros rumbos, y entonces, mientras más esfuerzo invierta en comprender el caos interno que reina en el interior del libro, más hundido

estará en el esfuerzo por interpretar lo que en el fondo no va más allá del peso nada más del juego, de un acertijo donde la respuesta es un espejo en que se ve el reflejo de uno mismo y se trasmite una sensación de absurdidad. La verdad al final es algo más grande, más engañoso y quizá también insultante, que se esconde detrás de la primera propuesta de interpretación que recibimos. El espejo como metáfora de la descentralización aparece mucho antes como un punto de fascinación y rompimiento para los manieristas, como un agente que, como el disco mágico, muestra las lecturas de la realidad en su fragilidad y denuncia la imposibilidad que estas tienen de acercarse a un nivel cualquiera de verdad absoluta irrefutable. Cito a Hocke:

“El indefinido reflejarse de una imagen es el precedente del laberinto abstracto de una absoluta irrealidad. Las posibilidades de crear un laberinto como contra polo de lo evidente son indefinidas. Tras el redescubrimiento de la libertad, la verdad patente, la evidencia inmediata, en sentido de las reglas aristotélicas, dejará de ser criterio inconcuso de verdad. No solo existen dos verdades, sino que hay muchas, innumerables y andan perdidas en lo inextricable de ese laberinto.” (14)

El ser humano común en la novela es mostrado como un individuo muy solo y pequeño, permanentemente nervioso y asustado. En una parte del cuarto capítulo Elvira Campos, una psiquiatra consultada por los crímenes del profanador de iglesias, ilustrará más este punto haciendo una larga enumeración de los miedos reconocidos por la ciencia, muchos de los cuales (al pelo, a las camas, a abrir los ojos) son tan irracionales como resultan imposibles. Una de estas fobias de particular interés para este trabajo:

“Y también esta la verbofobia, que es el miedo a las palabras. En ese caso lo mejor es quedarse callado, dijo Juan de Dios Martínez. Es un poco más complicado que eso, porque las palabras están en todas partes, incluso en el silencio, que nunca es un silencio total, ¿verdad?” (478)

En medio de esa larga enumeración de miedos aparece uno al lenguaje, a la comunicación y al pensamiento; un miedo que se hace presente apenas sale de lo sensorial y toma conciencia de sí mismo. Tomando una afirmación anterior de Elvira Campos, que todos los mexicanos son en el fondo sacrofóbicos por su cercanía natural a lo sagrado, podríamos entonces concluir que por la cercanía de todos los seres humanos al lenguaje somos como especie poseedores también de una verbofobia oculta, de un temor natural a aquello que nos separa de los animales. Sería en este rechazo a nosotros mismos, a lo que nos hace relacionarnos con los demás pero además con nuestro propio subconsciente, donde estaría la raíz de tanta soledad, de la desolación natural del género humano. Una tragedia además indetectada, invisible por la incapacidad del hombre de

interpretarse a sí mismo dentro de su mundo; tras la cual se escondería el porqué de todo ese rechazo hacia el yo y hacia el otro, esa inclinación en simultáneo por el caos y por la nada que, desde la visión de la deconstrucción, podemos leer como una resistencia al engaño inherente que hay en la observación del mundo desde los ojos del lenguaje. Derrida en De la gramatología:

“Dentro de lo que se llama la vida real, de esas existencias de carne y hueso, nunca ha habido otra cosa que escritura; nunca ha habido otra cosa que suplementos, significaciones sustitutivas que no han podido surgir dentro de una cadena de referencias diferenciales, mientras que lo real no sobreviene, no se añade sino cobrando sentido a partir de una huella y e una reclamo de suplemento, etc.” (203)

Los seres humanos estamos atrapados dentro del lenguaje, dentro de una economía de signos que hemos construido para denominar e interpretar al mundo y que nunca será capaz de hacerlo. Estamos atrapados dentro de un mecanismo insuficiente que no es capaz de llevarnos en ninguna dirección y eso nos produce un malestar, nos produce acaso esa paranoia agobiante que consume a Amalfitano y nos abrumba; nos empuja hacia la apatía y la locura.

En medio de este mundo caótico, engañoso, indescifrable; dirigido por una raza incoherente, asustada, violenta y constantemente equivocada en su persecución incansable de absolutos, la novela propone un personaje distinto. 2666 no culmina su discurso en la denuncia de la crisis de la interpretación y la ceguera del hombre ante su propio camino hacia la nada por medio de la industrialización; en medio de ese caos y esa falta total de luz o de ideales se alza una figura a modo acaso de héroe. La novela construye un modelo heroico que no carece de un fuerte sentido de parodia y que no se ajusta al término tanto como lo haría decir que propone un hombre nuevo y diferente, adaptado a sobrevivir en el mundo y observarlo sin perder la razón o perderse a sí mismo.

CAPÍTULO 4: Donde se construye al héroe.

El primer guiño a este nuevo tipo humano llega en el capítulo cuarto con la figura de uno de los investigados por el caso de las mujeres muertas. Se trata de un ciudadano europeo en Santa Teresa al igual que los archimboldianos, pero este sí parece tener la capacidad de comprender el mundo que se dibuja a su alrededor. Klaus Haas, sobrino de Archimboldi y sospechoso de al menos parte de los asesinatos de mujeres, tiene una manera distinta de manejarse en el marco monstruoso de la ciudad y sobrevivir en la misma, una manera marcadamente diferente a la de los críticos literarios. Cuando lo encarcelan, Haas reconoce su nuevo ambiente a través de los sentidos; valiéndose del

olfato y el oído se hace una idea del nuevo lugar al que ha llegado y la ansiedad con la que se comporta inmediatamente tras esto tiene más de animal que de humana:

“Las celdas individuales solo tenían una cama atornillada al suelo, y cuando dejaron a Haas en su nuevo hogar éste descubrió, por el olor, que allí estuvieron dos personas, una que dormía en la cama y la otra que dormía sobre un petate en el suelo. La primera noche que pasó en la cárcel le costó quedarse dormida. Caminaba por la celda y de vez en cuando se daba palmadas en los brazos.” (602)

Haas es quizá el primer personaje en la novela que realmente parece capaz de ver, conocer e interpretar el mundo a su alrededor y, producto de este conocimiento, muestra por el mismo y por sus habitantes un alto grado de desdén y de desprecio, así como una indiferencia contemplativa que no da impresión de preocuparse ni siquiera por su encarcelamiento. Mayormente no parece importarle donde acabe y tras su arresto y ante su juicio eternamente postergado no muestra mayor ansiedad, como si al contrario comprendiera que el sitio en el que se encuentre es irrelevante; el mundo en el que está es un lugar del que de todos modos no tiene escapatoria. Al contrario, la cárcel pronto se vuelve el hábitat natural de Haas, un lugar que conoce, que puede predecir y en el que es respetado por la actitud indiferente con la cual lo enfrenta. Dentro de la cárcel su pensamiento no es más restringido o menos libre de lo que era desde fuera:

“Le gustaba pensar que Dios no existía. Unos tres minutos, como mínimo. También le gustaba pensar en la insignificancia de los seres humanos. Cinco minutos. Si no existiera el dolor, pensaba, seríamos perfectos. Insignificantes y ajenos al dolor. Perfectos, carajo. Pero allí estaba el dolor para chingar todo. Finalmente pensaba en el lujo. El lujo de tener memoria, el lujo de saber un idioma o varios idiomas, el lujo de pensar y no salir huyendo.” (702)

En estas reflexiones de Haas están también las conclusiones que constantemente muestra la novela. La vida humana no tiene en verdad un fin, un propósito mayor, el hombre esta solo. Santa Teresa, que parece el lugar más abandonado de la tierra, devorado por la corrupción, el crimen y la industria, es la representación del mundo y en esta los seres humanos andan a tientas como ciegos, totalmente perdidos. La vida del hombre según Haas no es más que una existencia trivial y asustada, una lucha desesperada por sobrevivir, y aquellos que lo ven son poseedores de un lujo. Porque Haas al pensar en su propia condición plurilingüe no solo piensa en los idiomas que conoce formalmente como el español, el inglés o el alemán, sino que da un paso más allá a aquellos signos que él comprende y aquellos a su alrededor no, de esos medios adicionales por los que siente puede acercarse a la presencia, a la verdad eternamente

inalcanzable, a través de nuevas economías de signos, de nuevos códigos y significados, que le permiten reinterpretar el mundo y dar un paso más hacia esa totalidad inalcanzable que el hombre está constantemente persiguiendo. El carácter de Haas, sin embargo, tiene una carencia que es la que le impide caer en la definición total del modelo heroico que la novela plantea. El personaje sí cede a un impulso irracional por salir del letargo que la vida le provoca, un método de escape para distanciarse del tedio abrumador que lanza a los seres humanos a un estupor pasivo como aquel que antes observáramos en Amalfitano. Es en la rebelión contra este hastío que Haas mata y es por el acto de matar mujeres que el personaje finalmente fracasa y cae dentro del sistema del mundo al ser encarcelado. El modelo heroico planteado en 2666 debe ser capaz de habitar la realidad como una sombra, un fantasma imperceptible, y eso requiere no perturbar su orden de manera alguna.

Es en el quinto capítulo de la novela donde se presenta finalmente a la figura de Archiboldi y a través de esta no solo se presentará el ejemplo de modelo humano que la novela propone sino además será el hilo narrativo por el que se intentará unificar los distintos discursos aparecidos hasta entonces en todas las partes anteriores. Desde este punto, en una evolución que tiene más de accidental que de planeada, Archiboldi se convertirá indirectamente en el héroe de 2666; y su carácter será representado como el de un observador o habitante ideal para su tiempo y su mundo.

Nacido con el nombre de Hans Reiter, en una aldea alemana de sencillos padres campesinos definido uno por la cojera y la otra por la pérdida de un ojo, el narrador enfatiza que desde un principio Archiboldi había sido un ser extraño y lo describe al momento de su nacimiento como una criatura más similar a un alga que a un ser humano. Esta atribución al mar no es gratuita y el camino de Hans Reiter por la novela se asemejara casi ininterrumpidamente al avance de un buzo bajo el agua, distante y extraña en una dimensión que no reconoce como suya. Inicialmente, en su niñez más temprana, el joven desarrollara precisamente una pasión por el buceo y la manera en que el narrador introduce esta fascinación merece señalarse:

“Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad sólo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios.” (797)

En este fragmento hay un discurso sobre el carácter del joven Reiter que predice en cierto grado la manera en que luego se aproximará a las letras y a la observación de la realidad. Se hace presente un rechazo por lo que se ve en la superficie y se percibe como único, por aquello que un observador descubre y lo retiene en una lectura solitaria. Tradicionalmente el mar es definido solo a través de lo superficial: las olas, la calma o tempestad de las aguas, el movimiento que se da en contraste con la inamovilidad aparente de la tierra; el joven Reiter rechaza todo eso a él toda observación que centraliza, que excluye elementos en su intento por definir, es deficiente y él, a lo largo de su paso por la obra, se resistirá estoicamente a las mismas. Lo que al muchacho le atrae es mucho más complejo, esa visión suplementaria, falsamente enaltecida, del fondo marino que descentra la concepción tradicional e incluso se enfrenta a aquella de la tierra y actúa como un espejo de la misma. El fondo marino seduce a Reiter pues es un mundo que no es el mundo pero observarlo no le da la impresión de estar ante un engaño sino, al contrario, de dar un paso más hacia algo que es real.

Este párrafo dialoga además con una reflexión de Lalo Cura, un joven policía introducido en el capítulo anterior, quien mientras observa el desierto de Sonora hace a su vez una irregular asociación entre este y el océano:

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

En estas líneas lo que hay es una reflexión sobre la transformación del espacio; 2666 no esta libre de una reflexión histórica y aquí Lalo Cura, un muchacho de no más de veinte años que también se alinea con los personajes modelo que la novela plantea, nota de manera distraída que el mundo se ha transformado en un lugar que ya no esta en condiciones de albergar a los humanos. La tierra se ha convertido en un escenario aun más fantástico y singular que cualquier otro que podría ser imaginado y al hacerlo ha perdido todo lo que se podía asociar a humanidad. El desierto de Sonora, que funciona en la novela como alegoría del mundo, se ha vuelto un lugar inadecuado para el hombre, digno de ser habitado nada más por monstruos.

La primera aproximación de Hans Reiter a la palabra escrita no será directamente por lo literario sino a través de un libro de biología para niños que retrata y describe plantas y animales del litoral europeo. Esta obra será parte de la formación del joven y su

subsiguiente fascinación por las profundidades, tomando un particular interés por las distintas especies de algas y los universos que crean bajo la superficie de las aguas.

Posteriormente sin embargo, tras empezar a trabajar y conocer así a Hugo Halder, sobrino de un barón local, Reiter se encontrará por primera vez con la literatura y su nuevo amigo lo dejará tomar una copia de Parzival⁴ de Wolfram von Eschenbach⁵ y que será la primera obra literaria que el futuro escritor leerá y amará también. Sobre esta primera experiencia señala el narrador:

“Wolfram, descubrió Hans, dijo sobre sí mismo: yo huía de las letras. Wolfram, descubrió Hans, rompe con el arquetipo del caballero cortesano y le es negado (o él se lo niega a sí mismo) el aprendizaje, la escuela de los clérigos. Wolfram, descubrió Hans, al contrario que los trovadores y los *minnesinger*, rechaza el servicio a la dama. Wolfram, descubrió Hans, declara no poseer artes, pero no para ser tomado como un inculto, sino como una forma de decir que está liberado de la carga de los latines y que él es un caballero laico e independiente. Laico e independiente. (822)

Es esencial para su futuro como lector y escritor la fascinación que Reiter siente por la figura de Wolfram que se construye a sí mismo como enemigo de todo lo considerado culto y educado. El personaje, que confiesa “en ocasiones cabalgaba (*mi estilo es la profesión del escudo*) llevando bajo su armadura su vestimenta de loco” (823), se vuelve para el muchacho un modelo fascinante y desde la primera aproximación a las letras derriba la importancia de todo lo sagrado, de la necesidad de una lealtad al canon y del conocimiento y aceptación del prestigio dado a las obras por la historia, disciplina que Reiter además encuentra repulsiva. Si inicialmente el pequeño Hans Reiter es presentado como una criatura errática, que rechaza la compañía de otros y no se identifica con el género humano; este encuentro con la literatura solo colabora más en cimentar dicho personaje y no solo le da cierta estabilidad a este sino además muestra que dentro de las letras también existe todo un universo que se comporta de manera similar.

Al crecer Reiter no va a abandonar este pensamiento desafiante, ni va a dejar de abrazar lo en apariencia irrelevante o incoherente o permitir una jerarquía entre esto y lo culto;

⁴ Como personaje Parzival representa un arquetipo que no dista mucho de aquel del propio Reiter. Así como el caballero del Grial, un personaje no tan heroico como inocente, logra sus mayores triunfos más por mérito de su pureza de corazón y de la Providencia que por otras virtudes heroicas; Reiter sobrevive sus circunstancias y alcanza también cierto grado de heroísmo sobre el mundo, por intermedio de su desdén por el mismo y la mano impredecible del azar.

⁵ Aun mayor es la similitud entre la propia figura histórica de Wolfram von Eschenbach con el protagonista del capítulo. Ambos rechazan la educación formal y son casi completamente autodidactas, ambos ven e interpretan al mundo con burla e ironía y, en una de las coincidencias más mundanas, ambos deben su éxito en introducción a la cultura a la nobleza alemana que los toma bajo su protección.

por el contrario, se volverá un personaje espectador y vagabundo, una figura alta y distante que sin importar en donde este (en una bulliciosa calle de Berlín o en medio de una batalla en Rusia) se moverá como esa persona de buzo que adopta para sí, distante e intocable. Desde un primer momento la novela plantea a Reiter como un ser así de extraño y apartado del mundo, se le plantea como un modelo de hombre distinto y esa es quizá la principal palabra que lo llega a definir. En El principio radical de lo nuevo, palabras de Julio Ortega dan el espacio para la construcción de personajes así de distantes: “La identidad se establece cuando una persona resulta ser aquella que se supone que sea; es decir, el sujeto es la representación de su imagen.” (15) Reiter por numerosos personajes es referido como un gigante intocable y fantasmal y esa es precisamente su persona, y su distancia con el mundo es simbolizada por la altura en la que su talla pone su cabeza.

Ya en sus años de adolescente, viviendo en un Berlín a punto de experimentar la segunda guerra mundial, una conversación casual durante una velada de gente de cierta importancia ayudara a mostrar lo crítico que el pensamiento del joven se ha tornado. La charla la inicia un respetado director de orquesta el cual comenta como una divertida trivialidad su fascinación por la cuarta dimensión; lugar en el cual se suponía la vida como algo de una gran riqueza y paz: “uno, inmerso en esa armonía, podía contemplar los humanos asuntos, con ecuanimidad, en una palabra, sin losas artificiales que oprimieran el espíritu entregado al trabajo y a la creación, a la única verdad trascendente de la vida, aquella verdad que crea vida y luego más vida, un caudal inagotable de vida y alegría y luminosidad.” (831) Respetuosos, intimidados por el prestigio poseído por el personaje, sus interlocutores asienten sin poner particular interés en entender lo dicho; no así Reiter, quien toma las palabras con acaso innecesaria seriedad y les da vuelta, reflexiona sobre ellas con su peculiar pensamiento:

“¿Qué pensarían los que tenían acceso libre a la sexta dimensión de aquellos que se instalaba en la quinta o en la cuarta dimensión? ¿Que pensarían los que vivían en la décima dimensión, es decirlo los que percibían diez dimensiones, de la música por ejemplo? ¿Qué era para ellos Bethoven? ¿Qué era para ellos Mozart? ¿Qué era para ellos Bach? Probablemente, se contestó a sí mismo el joven Reiter, solo ruido, ruido como hojas arrugadas, ruido como de libros quemados.” (831)

Ya en esa temprana adolescencia de aprendizaje limitado, Reiter reitera su inclinación a asumir lo sagrado y culto como naturalmente desmitificable. El discurso del director de orquesta, que suena particularmente ridículo en una Alemania en todo el apogeo del

nazismo, se desarma dentro de sí mismo cuando toda belleza que predica pierde su valor vista desde otro ángulo externo a su realidad y a la vez superior a la misma. El planteamiento de Reiter, que todo cuanto existe desde suficiente distancia es despojado de aquello que lo hace singular, parece una de las primeras interpretaciones sostenibles del libro precisamente porque despojarla de un valor de verdad la hace cierta por medio de la paradoja. Esta visión de todo objeto apreciable como algo en esencia vacío se extiende además con el transcurso de las páginas no solo a la literatura, a las artes y a la filosofía, sino también a la existencia humana en sí misma; todos objetos de estudio falsamente centrados y vulnerables a ser deconstruidos.

Llevando consigo ese carácter singular que lo caracteriza, el joven Hans Reiter es enviado a la guerra en la cual pronto se hace cierta fama entre sus compañeros por su particular actitud al combatir. Los superiores consideran que al entrar en combate este no cambia en absoluto sus maneras, que deambula por el campo de batalla como si la lucha no fuera con él y acorde con este comportamiento desconectado de la situación, las balas parecen esquivarlo y los enemigos reaccionan a él con una forma de temor. Para Reiter, a quien el mundo lo impresiona como un lugar sin el mayor valor y en el que nada reina sobre el caos, la guerra no es más horrorosa que la vacía monotonía de la vida diaria; igual de trivial, de insoportable y totalmente carente de significado.

Con este pensamiento de la vida diaria como una realidad de trivialidad insufrible se complementaran de la más cómoda manera los cuadernos de Ansky; los cuales en su forma de pensar se parecen enormemente al propio Reiter, hermanos en gran medida a la forma desencantada en que este interpreta y se mueve por el mundo. En los cuadernos se narra una conversación en la que Ansky admite, de manera similar a lo dicho por la baronesa en el diálogo sobre la cultura con los militares alemanes, como la realidad en ocasiones es el puro deseo e incluso en algunos casos: “con el tiempo no sólo suplanta a la realidad sino que se impone sobre ésta.” (894) y tras estas afirmaciones concluye: “No se trata de creer, se trata de comprender y después de cambiar” (895) Pese a su juventud, su aparente idealismo, su rapidez a involucrarse con el partido comunista, Ansky abraza también una inclinación a creer que el mundo es poco más que la nada y el deseo, una interpretación con la que Reiter se sentirá identificado. Hacia el final del cuaderno su autor concluye ante el estallido de la segunda guerra mundial y el ataque de los nazis a territorio ruso: “Sólo en el desorden somos concebibles.” (920), lo que es finalmente un manifiesto de la hasta entonces caótica manera de la que se vale Reiter para interpretar el mundo.

Tras el fin de la guerra y su reincorporación a lo que se supone sea una vida normal, Reiter empezará su carrera de escritor y tomara entonces el nombre de Archimboldi, una variación del pintor Giuseppe Arcimboldo⁶ a quien conocerá por los cuadernos. Tras su experiencia leyendo los diarios de Ansky desarrollará un rechazo natural al reconocimiento público al cual responsabilizará como un corruptor de la escritura: “La fama era reductora. Todo lo que iba a parar en la fama y todo lo que procedía de la fama inevitablemente se reducía.” (1003). Archimboldi teme de la fama una deformación del autor y una malversación de la obra como le sucede a Ivanov en los cuadernos, el ejercicio de la literatura algo personal y no uno primariamente destinado para la distribución masiva. La existencia de sus obras a través de un seudónimo, además del secreto con el que protege su vida privada, contribuyen a mantenerlo al margen; la presencia de Archimboldi en el mundo como un ente externo, el buzo del inicio del capítulo que observa una realidad con la que no se involucra y solo vagamente se identifica. En la figura que forma este seudónimo Reiter crea una nueva identidad discursiva para sí mismo, una que solo se relaciona con la realidad por intermedio de los textos, cito a Catherine Pickstock en Más allá de la escritura: “la auto-presencia, la autonomía y la ausencia de memoria de este sujeto sugieren que está modelado en el texto como una subjetividad pura, cuyo único gesto es el acto de escribir.” (111) Esta obtención de una nueva identidad cumple además un propósito purificador; libera a la obra de Reiter de la sombra de Reiter, algo que podría contaminar la lectura de sus escritos y la complejidad del contenido que este o sus lectores le podrían atribuir. Reiter se destruye a sí mismo y a su pasado para crear un nuevo ente limpio, neutro y enunciator, cuyo propósito es exclusivamente la creación de textos y cuya experiencia personal intenta marcar una distancia insalvable entre los mismos. Para Barthes este es un proceso que se da independientemente de si el autor lo busca o no:

“La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.” (65)

Convertido en Archimboldi, Reiter encuentra un destino a seguir con su vida y el oficio de escritor va volviéndose lentamente el suyo. Su aproximación a la literatura sin

⁶ Si la obra de Giuseppe Arcimboldo es, como dice Rene Hocke, en El manierismo en el arte: “Poner de manifiesto la misteriosa unidad del mundo mediante la combinación en un todo de los fragmentos más dispares del ser.” (291) entonces esta no dista en absoluto del proyecto implícito dentro de 2666; la reconstrucción del caos que reina sobre la realidad y la soledad ignorante que domina al hombre por intermedio de una colección de historias y escenarios que apuntan precisamente a eso.

embargo, es bastante más mundana y mucho más distante que la de la mayoría de personajes vistos anteriormente en la novela. Su forma de relacionarse con las letras, en gran medida similar a su visión del mundo:

“Archiboldi tenía una visión de la literatura (y la palabra visión es demasiado rimbombante) en tres compartimientos que sólo de una manera muy sutil se comunicaban entre sí: en el primero estaba los libros que él leía y releía y que consideraba portentosos y a veces monstruosos, como las obras de Doblin, que seguía siendo uno de sus autores favoritos, o como la obra completa de Kafka⁷. En el segundo compartimiento estaban los libros de los autores epigonales y de aquellos a quienes llamaba la Horda, a quienes veía básicamente como sus enemigos. En el tercer compartimiento estaban sus propios libros y sus proyectos de libros futuros, que veía como un juego y que también veía como un negocio.” (1022)

Archiboldi hace una categorización de la literatura que no se distancia en absoluto de las ideas propuestas por el resto de la novela. Pone en primer lugar a las que considera obras maestras, las cuales confiesa lo admiran en un grado similar a aquel en que lo aterran; seguidas por las obras menores de los escritores menores cuya labor es, como decía el viejo que le alquiló la maquina de escribir, ocultar a las obras maestras y a quienes Archiboldi ve como enemigos, básicamente porque son su competencia en un mundo que cada día lee menos. Finalmente están sus propios escritos y en este caso no hay ningún sentimentalismo para la propia obra; esta es un juego, una manera del autor de aproximarse a aquellos monstruos con los que luchan los escritores cuyos textos admira, y luego es un negocio, un método para sobrevivir al que no le da una jerarquía sobre su trabajo nocturno como portero de bar.

A medida Archiboldi se va cimentando como escritor y va además envejeciendo, también se distancia más y más del mundo; no porque se aleje de los hombres o de la civilización, sino porque cada vez parece verlos de más lejos. Su figura de juventud de gigante etéreo que vaga por el bosque y por la guerra se desvanece; se vuelve la de un viejo alto, delgado, exhausto y de pocas palabras que la gente, aun así, recuerda con cruda nitidez como a la visión de un aparecido. Archiboldi se vuelve el sujeto modelo de la postmodernidad; un hombre que está en el mundo, que lo observa y lo comprende y que a la vez lo cuestiona y deconstruye, que no se involucra con él y jamás le cree nada. La única fe de Hans Reiter esta en esas pocas grandes obras que sugieren o

⁷ Estas preferencias literarias de Archiboldi se acercan también a otra del narrador en la novela por narrar vivamente los sueños de sus personajes. Para Arnold Hauser la literatura Kafkiana, por ejemplo, se acerca al surrealismo en una sobria representación de la realidad que pretende mostrarla tan caótica, impredecible y asfixiante como los juegos en que nos enreda el subconsciente. Ese caos imaginado que es superado por el que existe en el mundo es algo que constantemente se repite en la novela.

señalan, sin jamás pretender expresarlas o englobarlas, aquellos monstruos que enfrenta el género humano y de cuya lectura este saca no solo cierto grado de iluminación sino también la satisfacción de sentirse emocionado y horrorizado por la monstruosidad de la vida. La partida final de Archiboldi a México, el viaje a Santa Teresa en busca de su sobrino, el supuesto asesino, es simbólica no solo de su facultad para sobrevivir en el mundo contemporáneo sino también de su madera como escritor; es el único personaje de la obra que va a Santa Teresa a no sentir miedo o caer en la locura, que se interna en ese infierno disfrazado rodeado por el desierto voluntariamente, aburrido incluso, totalmente conciente de la realidad, de sus horrores y la imposibilidad de su definición.



Bibliografía:

-De Roberto Bolaño:

Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama. 2004

Bolaño, Roberto. Los detectives salvajes. Caracas: Monte Ávila Editores. 1998

Bolaño, Roberto. Entre paréntesis. Ignacio Echevarria, ed. Barcelona: Anagrama. 2004

Bolaño, Roberto. Palabra de América. Barcelona: Seix Barral. 2004

-Sobre Roberto Bolaño:

Bolaño, Roberto. Bolaño salvaje. Edmundo Soldán y Gustavo Faverson Patriau, ed. Barcelona: Editorial Candaya. 2008

-Deconstrucción:

Asensi, Manuel. Teoría literaria y deconstrucción. Madrid: Arco/Libros. 1990.

Derrida, Jacques. De la Gramatología. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores. 1970

Derrida, Jacques. El lenguaje y las instituciones filosóficas. Barcelona: Paidós Ibérica editores. 1995.

Derrida, Jacques. El monolingüismo del otro. Buenos Aires: Ediciones Manantial. 1997.

Derrida, Jacques. Mal de archivo. Valladolid: Editorial Trotta. 1997

-Manierismo:

Boisset, Jean-Francois, El renacimiento italiano. Buenos Aires: Ediciones Paidós. 1982.

Hauser, Arnold. El Manierismo. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1965

Hauser, Arnold. Literatura y Manierismo. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1969

Jocke, Gustav Rene. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual. Madrid: Ediciones Guadarrama. 1961

Orozco, Emilio. Manierismo y Barroco. Madrid: Ediciones Cátedra. 1988.

-Otras Lecturas:

Ballesteros, Jesús. Postmodernidad: Decadencia o Resistencia. Madrid: Tecnos. 1994

Barthes, Roland. El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós. 1987

De Man, Paul. La resistencia a la teoría. Madrid: Visor Distribuciones. 1990

De Man, Paul. Visión y Ceguera. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1991

Eco, Humberto. Interpretación y sobreinterpretación. Cambriadge University press. Australia, 1995

Grosz, George. Arte y sociedad. Buenos Aires: Ediciones Calden. 1981

Hopkins, Eduardo. Convicciones metafóricas. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica. 2002.

- Janke, Wolfgang. Mito y poesía en la crisis modernidad/postmodernidad. Buenos Aires: La Marca. 1995
- Jauss, Hans Robert. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. Estética de la recepción. Madrid: Arco/Libros. 1987: 59-85
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos. 1992.
- Norris, Christopher. ¿Qué le ocurre a la postmodernidad? Madrid: Editorial Tecnos. 1990.
- Ortega, Julio. El principio radical de lo nuevo. Lima: Fondo editorial de cultura. 1997
- Pickstock, Catherine. Más allá de la escritura. Barcelona: Editorial Herder. 2005
- Rama, Ángel. La ciudad letrada. Hanover: Ediciones del Norte. 1984.
- Rincón, Carlos. “Modernidad periférica y el desafío de lo postmoderno: Perspectivas del arte narrativo latinoamericano”. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. 15. 29 (1989): 61-104
- Sontag, Susan. Contra la interpretación. Barcelona: Editorial Seix Barral. 1969.
- Wellek, Rene. Historia de la crítica moderna. Madrid: Gredos. 1959
- Von Eschenbach, Wolfram. Parzival. Antonio Regales, ed. Madrid: Ediciones Siruela. 1999

