



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

MISE EN ABYME: UNA APROXIMACIÓN A LA CATEGORÍA DEL
NARRADOR DE 2666 DE ROBERTO BOLAÑO A TRAVÉS DE LA
ESTRUCTURA TUBULAR

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

MÓNICA DANIELA ALBARRÁN BERNAL

DRA.HUM. SONJA STAJNFELD

DIRECTORA DE TESIS

DRA. LEH NELIDA JEANETTE SÁNCHEZ RAMOS

CO-DIRECTOR DE TESIS

DRA. HUM. BERENICE ROMANO HURTADO

TUTORA INTERNA DE TESIS



NOVIEMBRE 2024

*Leer es aprender a morir, pero
también es aprender a ser feliz,
a ser valiente.*
Roberto Bolaño

*El verdadero trabajo de un lector
no es mirar el desastre, sino
recomponer sus pedazos.*
Luna Miguel

Tabla de contenido

Introducción	4
Capítulo I. Marco teórico y referentes	8
1.1 Estado de la cuestión	8
1.2 Mise en abyme, todo está dentro de todo	10
1.3 Mise en abyme modo espejo	16
1.4 Código Bolaño	22
1.5 Estructura tubular.....	27
Capítulo 2. Archiboldi narrador	42
2.1 La construcción de una voz narrativa: “La parte de Archiboldi”	51
2.1.2 El buceo o la búsqueda de la totalidad	52
2.1.3 Archiboldo, un especialista en juegos ópticos	61
2.1.4 Archiboldi-narrador en “La parte de los críticos”	70
2.1.5 “La parte de Amalfitano”; el tedio y la búsqueda de una estructura	83
2.1.6 La construcción del narrador en “La parte de Fate”	99
Capítulo 3. La consolidación del escritor en “La parte de los crímenes”	105
3.1 Entre la realidad y la ficción: “La parte de los crímenes”	106
3.2 Del archivo a la crónica	114
3.3 La ficción desde el archivo	118
3.4 Entre el archivo, la ficción y la historia	126
Capítulo 4. Hacia una nueva estética literaria	129
4.1 Archiboldi, un narrador y su desaparición	130
4.2 El poeta verdadero y la obra literaria monumental	133
4.3 Propuesta estética: destrucción y construcción de la obra total	141
4.4 Propuesta teórico-estética de la estructura tubular y otras formas de narrar	148
4.5 La obra se hace y destruye a sí misma	151
Conclusiones	155
Anexos	159
Fuentes	161

Introducción

Estudiar la obra de Roberto Bolaño no es sencillo, ya que existe una abundante producción e investigación científica sobre la misma, especialmente en relación a sus dos novelas más famosas: *Los detectives salvajes* y *2666*, siendo la última de la cual hablaremos en la presente investigación.

Esto plantea ya un primer problema, puesto que al adentrarse a un campo donde hay tanto contenido previo, se corre el riesgo de acercarse a la obra desde el prejuicio, lo que dificulta la comprensión e investigación desde una perspectiva distinta; sin embargo, la propuesta de esta tesis es abordar *2666* desde el asombro, intentando explorar otros enfoques.

Esta investigación parte de uno de los bosquejos que se encuentran en una reedición de *2666* publicada por Alfaguara en 2019, los cuales fueron tomados del Archivo Bolaño; cabe destacar que se realizó la selección específica de ese bosquejo porque es el dibujo de la estructura tubular, que es lo que se estudiará en esta tesis. Así pues, la propuesta es analizar estos documentos, creados por Roberto Bolaño, específicamente para la novela, con el fin de comprenderla desde esa perspectiva; es importante destacar que esta interpretación es propia y no refleja necesariamente la visión del autor chileno.

Estos archivos permitirán explorar la novela desde su estructura; por lo tanto, el objetivo general de esta investigación es proporcionar una interpretación de los bosquejos que Bolaño realizó al escribir *2666*, centrándonos, particularmente, lo que llamaremos “estructura tubular”. En este sentido, se pretende demostrar que el narrador de la novela es Benno von Archimboldi, quien es, a su vez, un personaje dentro de la obra. Esta partición del personaje es posible gracias a la estructura tubular, que actúa como una *mise en abyme*, reflejando al personaje-narrador en sus propios personajes.

Esto permite evidenciar que la novela en cuestión es un camino hacia la escritura, que abarca desde la escritura académica hasta la filosófica, periodística, ensayística, crítica y, finalmente, culmina en la escritura creativa.

Esta tesis se estructuró en cuatro capítulos de la siguiente manera:

En el primero se realiza un recuento de los estudios realizados sobre la estructura de *2666*, citando a especialistas de Roberto Bolaño, como Ernesto Abundis Martínez, Myrna Solotorevsky, María Pape, Álvaro Rodríguez y Arturo García Ramos; investigadores que han estudiado la estructura de *2666*

Posteriormente, se propone el marco teórico en el cual se utilizará el término *mise en abyme* así como la teoría de núcleos de Seymour Chatman, tales teorías nos ayudarán a comprender la estructura tubular y la función de Archimboldi-narrador, y, posteriormente, se expondrá la teoría de Seymour Chatman. Para ello, se hace un repaso de lo que significa el concepto de *mise en abyme* y cómo ha sido utilizado desde la pintura hasta la literatura. Para respaldar este concepto, se citan a autoridades que han profundizado en el tema, como Helena Berinstáin y Lucien Dällenbach.

En el capítulo 2 se establece un vínculo entre Benno von Archimboldi y el pintor italiano Giuseppe Arcimboldo. A través de esta relación, se plantea que los retratos del pintor guardan estrecha relación con la estructura tubular de la novela, ya que están compuestos por una especie de *collage* de frutas y verduras que forman un todo; es decir, a través de la construcción de rostros conformados por elementos vegetales, es posible encontrar una intención y un sentido: un todo. Lo mismo ocurre en la novela, ya que, aunque está dividida en cinco partes aparentemente no relacionadas entre sí, se pueden identificar conexiones y se reconoce que el centro oculto que las une es Benno von Archimboldi.

Respecto al tema de la totalidad que parece ser uno de los puntos más importantes en la obra de Bolaño. Se afirma que la noción de totalidad que busca el autor chileno difiere

de la concepción de la novela total del Boom latinoamericano. Para Bolaño, la novela totalizante implica una búsqueda fundamental tanto de la voz narrativa como del sentido del ser, una búsqueda que también se refleja en Benno von Archimboldi, desde su infancia y sus primeros pasos en la literatura, hasta su relación con sus padres.

A partir de ahí, se ingresa a "La parte de los críticos", donde se expone el juego de la autorreferencialidad y la idea de que "todo está dentro de todo", que se relaciona con el concepto de *mise en abyme*. Se explora la multiplicidad de voces presentes en 2666 y se muestra gráficamente cómo se desdobra la voz del narrador-personaje Archimboldi para cederla a otros personajes en los que se refleja.

En cuanto a "La parte de Amalfitano" se discute cómo se va estructurando la novela y la relación que tiene el *ready-made* con la estructura tubular. Se parte de la idea de que el tedio es uno de los motivos que afecta a los personajes, especialmente a Amalfitano, quien experimenta el pesimismo que puede surgir al dedicarse a la literatura. También se profundiza en la relación del *ready-made* con la idea de llevar una vida despreocupada y hedonista, pero se plantea que la vida debe vivirse más allá de la literatura.

Cuando retomamos "La parte de Fate", seguimos con la misma línea de pensamiento de que el narrador Archimboldi se refleja en sus personajes para encontrar su voz narrativa. En este sentido, se comprende que la escritura puede encontrar diferentes caminos para "consagrarse", y en este apartado se muestra que la escritura de Archimboldi comienza a gestarse a través del periodismo. "La parte de Fate" también sirve como bisagra estructural entre las otras partes, ya que desde allí se comienzan a vislumbrar indicios del feminicida de Santa Teresa.

En el capítulo 3, "La consolidación del escritor en 'La parte de los crímenes'", se aborda el punto culminante de la poética de Archimboldi. En este capítulo, se asume que la voz de Archimboldi ha alcanzado la madurez. Partiendo de la siguiente pregunta: ¿por qué Archimboldi escribiría sobre las muertas? Esa pregunta se intenta resolver mediante la

relación que tienen las muertas y las pinturas de Halder. Además, se explora la posibilidad de leer "La parte de los crímenes" desde una perspectiva que no sea la ficción, como por ejemplo la crónica o la no ficción.

En el último capítulo "4. Hacia una nueva estética literaria" se abordan las consecuencias estéticas de la estructura tubular, así como el porqué es importante que Archiboldi sea el narrador de la novela; así pues, la *mise en abyme* en modo espejo nos brinda la oportunidad de comprender la novela a través de los reflejos. Las cinco partes que conforman la novela se reflejan entre sí para crear un todo y, aunado a ello, abordamos la idea que *2666* es una propuesta teórico literaria de las novelas que se están escribiendo, o al menos, pensamos esa es una de las intenciones de Bolaño: escribir sobre la escritura y su propia poética.

Capítulo I. Marco teórico y referentes

1.1 Estado de la cuestión

Este trabajo de investigación, parte del conocimiento que, *2666* de Roberto Bolaño, ha sido estudiada desde muchos tópicos y variantes, por lo tanto, a continuación se hace una breve recopilación de las investigaciones sobre la estructura de la misma¹; así que a continuación, se presenta una selección de las investigaciones, que tienen relación con esta tesis.

Ernesto Abundis Martínez (2020) afirma que la estructura de *2666* puede ser un pentagrama; su investigación propone la relación simbólica que tiene el título de la novela *2666* y el número que, folclóricamente, representa al diablo que es el 666; el autor realiza una analogía entre el número de la bestia y el título de la obra asegurando que Bolaño tituló así a su novela en total referencia a un futuro distópico, así como al último capítulo de la *Biblia*, que es el “Apocalipsis”. De igual forma, asume que la estructura de la novela alude a algunos cultos satánicos, “[...] que convirtieron el pentagrama invertido en un símbolo de Satán, después vemos las culturas rockeras y de *heavy metal* que lo hicieron presentable a la sociedad. Aquí como en otras ocasiones, Bolaño juega con las asociaciones individuales de los recipientes” (Abundis, 2020: 10); finalmente, el autor concluye que la estructura de *2666* representa una estética del apocalipsis y del mal.

La investigadora Myrna Solotorevsky (2006) menciona que la estructura de la novela es un ouroboros, ya que comienza y termina en Santa Teresa, aunque, apunta que la novela presenta un final abierto, puesto que desde su perspectiva nunca sabremos los motivos del porqué Archiboldi se encuentra en la ciudad fronteriza: “Y es al comenzar la lectura de esta última parte que el lector capta la singularidad de la estructuración de la novela: la primera parte y la última se unen, en forma de ouroboros” (133). De esta

¹ Cabe destacar que no se hablará de todos los trabajos que se han escrito de la obra, y que la mayoría de los textos aquí citados no versan exactamente sobre la estructura tubular.

forma, la ciudad funciona como base estructurante de la obra, es decir, Santa Teresa une las cinco partes.

Por su parte, María Pape (2013: 3) opina que la estructura de la novela se centra en la fragmentación temporal de la obra, es decir, las cinco partes se articulan de tal forma que se comunican de forma yuxtapuesta. A su propuesta la llama "El tiempo como principio estructurante": "El tiempo, además, se manifiesta en la estructura de la obra: 2666 consiste en cinco partes y cada una cuenta una historia distinta. Las partes uno, dos, tres y cinco se construyen, en cierta medida, según una lógica temporal: todas son narraciones que siguen a un protagonista o un grupo de protagonistas muy limitado y tienen una línea argumental principal". De igual forma, alude a que cada uno de los hilos conductuales se cruza, pero el narrador nunca los une entre sí.

Por último, Álvaro Rodríguez (2013: 3) menciona que la novela en cuestión no está dividida en cinco partes, sino en tres. Dos de ellas son bloques y la tercera es una zona de tránsito entre la primera y la segunda: "La novela estaría constituida por un primer bloque donde predomina temáticamente lo intelectual y un segundo bloque donde lo que predomina es el universo de una realidad diferente a la convencional o racional. Ahora, estos dos ámbitos están conectados por una zona de tránsito [...]". La última parte, que resulta ser la zona de tránsito, sería "La parte de Fate", ya que esta conduce, desde su perspectiva, al caos alejándose un poco de lo intelectual que une las partes mencionadas.

Por su parte, Arturo García Ramos asume que su estructura es parecida a la de un *puzzle*, ya que se presenta compleja y aparentemente desordenada, pero es posible armarla o desarmarla: "La noción de puzzle presupone la ramificación de la trama, la complejidad y el desorden real o aparente, pero también la posibilidad de que todo pueda recomponerse y que tras el supuesto caos subyace un orden total y complejo" (García, 2008: 120). En ese sentido, las cinco partes de la novela se van integrando poco a poco en una especie de ramificaciones. Lo anterior son ejemplos, pero no descartamos que haya más investigaciones que traten sobre la compleja estructura de la novela.

1.2 *Mise en abyme*, todo está dentro de todo

En este apartado se presenta el marco teórico en el que se explora el término francés *mise en abyme* o puesta en abismo, el cual nos ayudará a interpretar la novela 2666. El término *mise en abyme* significa en español "puesta en abismo" o "abismamiento". Antiguamente fue utilizado como una técnica en la que se empleaban principalmente espejos. Así pues, partiendo desde la concepción de que este término, primero fue utilizado en la pintura, podemos retomar uno de los cuadros más famosos que es el *Retrato de Mister James* del pintor surrealista René Magritte. En este cuadro vemos a un hombre de espaldas que se ve a sí mismo y la técnica que se observa en él también se encuentra en *Las Meninas* de Diego Velázquez. Un elemento en común que se puede ver en ambos cuadros es el uso de espejos, en los que se ve la escena en sí misma, es decir, la obra se refleja en la obra.

Sin embargo, no fue hasta que André Guidé, con su novela *Los papeles falsos*, quiso replicar esa técnica y elevarla al rango de concepto (Merlín, 2014: 2). Guidé estudió esta fórmula en diversas pinturas y la quiso aplicar en la novela. Aunque él fue quien le dio nombre a esa técnica narrativa, en la historia de la literatura hay varias novelas e incluso poemas que la habían utilizado previamente, aunque no se haya concientizado el abismamiento, pues no se conocía la técnica narrativa en ese momento, al menos, no a nivel de concepto literario.

Por su parte, en literatura, un ejemplo sería "Don Quijote de la Mancha" de Miguel de Cervantes, considerado, incluso, el texto fundador de esta técnica narrativa (Ferrer, 1986: 338). Sin embargo, en la literatura existen muchos textos que la han utilizado, como *Las mil y una noches* donde Sherezada le cuenta al Sultán un relato cada noche o *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer. En Latinoamérica, uno de los grandes exponentes de los abismamientos es Jorge Luis Borges, de quien podemos retomar su cuento "Un sueño" donde nos expone, de manera muy breve, la funcionalidad del abismamiento en la literatura.

En este apartado se expondrá la propuesta teórica de este concepto a través de tres especialistas en el tema que, si bien su teoría es parecida, presentan algunas diferencias. La primera es Helena Berinstáin, el segundo es Lucien Dällenbach, quien ha sido uno de los estudiosos más importantes sobre el tema, y en tercera instancia, Gérard Genette. Se considera que estos tres especialistas tienen la suficiente información para darnos un panorama general y ahondar en qué consiste y cómo funciona esta técnica narrativa.

Para Berinstáin, el abismamiento se encuentra en los límites de otra acción, es decir, en la metadiegesis que ofrece cierto personaje que, a su vez, funciona como narrador, y todo esto opera dentro de la primera diégesis. Esto sucede cuando uno de los personajes de la diégesis (en este caso, Archimboldi) toma a su cargo la narración de la propia narración, "superponiéndose ambos planos y produciéndose un efecto semejante al del cuadro en que el pintor se pinta a sí mismo en trance de pintarse, viendo su imagen reflejada en un espejo" (2018: 1). Esta explicación define en qué consisten las *mise en abyme*, sin embargo, no es la principal, ya que existen, según la autora, tres tipos de abismamiento que se expondrán a continuación.

El primer tipo es "De lo enunciado", que es muy parecido a la explicación anterior, porque se refiere al relato dentro del relato, cuando un personaje toma la voz de un narrador (dentro del narrador principal) y, a partir de ahí, cuenta otra historia o una analepsis. A este abismamiento se le ha llamado "estructura abismada ficcional". El segundo tipo es "De la enunciación", que se refiere a cuando el relato interno da cuenta de sí mismo, es decir, que la historia cuenta la misma historia desde el relato principal. Y el tercer tipo se refiere al "Código", cuando el metatexto explica el secreto de la construcción de la obra (2018: 2). Las tres formas pueden utilizarse por separado o bien, en el mismo relato.

El siguiente autor que vamos a revisar es Lucien Dällenbach, quien ha estudiado a profundidad el concepto proporcionado por Guidé y lo ha comparado y utilizado en diversos textos. Él también parte de la relación que guarda la pintura con textos literarios y cómo, entre ellos, se vinculan respecto a los abismamientos (Dällenbach, 1991: 16).

Esto resulta interesante porque, en las pinturas mencionadas se utilizaba un espejo con la idea de que la obra se reflejara en sí misma. Sin embargo, en literatura, puede funcionar de manera diferente, ya que las *mise en abyme* no necesariamente tienen que utilizar un espejo o un objeto textual que les ayude a introducir la obra dentro de la obra, pues se puede utilizar una o varias voces para que funcione el abismamiento, como es el caso de *Hamlet* de William Shakespeare, donde hay un ejemplo de abismamiento, en el cual, efectivamente, se presenta un espejo, con el fin de poner ante los ojos de los espectadores el asesinato del Rey de Dinamarca (Alvarado, 2020).

Las puestas en abismo son, en el arte, una forma de recurrir al reflejo de la propia obra que provoca que la misma obra se vea a sí misma, ya sea con un objeto reflejante o como *El grafógrafo* de Salvador Elizondo, donde un hombre se está escribiendo a sí mismo y, al mismo tiempo, está dialogando consigo sobre el propio acto de escribir (Alvarado, 2020). El ejemplo de *El grafógrafo* de Elizondo puede ilustrar muy bien la puesta en abismo que veremos más adelante en Archimboldi: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo” (Elizondo, 2009: 6). Este texto nos ayuda a entender lo que hace el escritor alemán, pues él también está escribiendo dentro de la obra:

El grafógrafo (1972) es uno de los libros más arriesgados de Elizondo y el que marca el clímax y fin de una etapa, la de la búsqueda de la escritura pura; que llevada a sus últimas consecuencias conduce inexorablemente a un callejón sin salida [...]. No es una obra sobre la realidad o el mundo, ni siquiera sobre la literatura, sino sobre la escritura [...] Pero sigue siendo un libro de narrativa, de ejercicios narrativos; si se quiere, y en todo caso, un cuaderno de escritura. (Sol Mora, 2019).

Siguiendo esa línea de pensamiento, podemos decir que *2666* configura una lógica parecida al libro citado de Elizondo, porque estamos frente a una obra que se escribe a sí misma, y es así como funciona la *mise en abyme*. Sobre esta técnica narrativa, también es importante mencionar las diferencias en su uso entre la literatura y la pintura,

ya que en la segunda es necesario un objeto que permita la puesta en abismo, mientras que, en la literatura, aunque no es necesario, se pueden utilizar otros corpus textuales dentro de la diégesis principal, como lo hace Cortázar en "Continuidad de los parques", ya que, en ese cuento, el autor utiliza la *mise en abyme* de manera temática.

Para Dällenbach (1991: 16), hay algunos factores a considerar sobre *la mise en abyme*. El primero se refiere a que es "un órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma", muy parecido a lo que habíamos mencionado antes del reflejo en las pinturas, ya que el abismamiento se presenta en sentido de reflejo. El segundo factor se refiere a que la *mise en abyme* es un recurso que permite realizar una reflexión sobre la naturaleza de la obra misma:

Su propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra; es decir, que esta técnica narrativa se encuentra o se produce desde la parte estructural y formal de la obra, y, finalmente que es evocada mediante ejemplos tomados de diferentes ámbitos, constituye una realidad estructural que no es exclusiva ni del relato literario ni de la literatura en sí (1991: 16).

La cita anterior quiere decir que esta técnica, también se encuentra en otras expresiones artísticas, como la pintura. Por su parte, Gérard Genette (1993: 58) habla de la metadiégesis y de la posición de las voces narrativas, haciendo énfasis en el narrador extradiegético, quien se encuentra dentro de la diégesis como personaje, y también como narrador, pero fuera de la diégesis. Genette sugiere que la forma más expresiva de representar estas relaciones de nivel consistiría en dibujar esos relatos, uno dentro de otros, pronunciados por pequeños personajes que hablan en burbujas. A continuación, se inserta la imagen propuesta por Genette para ejemplificar la diégesis dentro de otra diégesis:

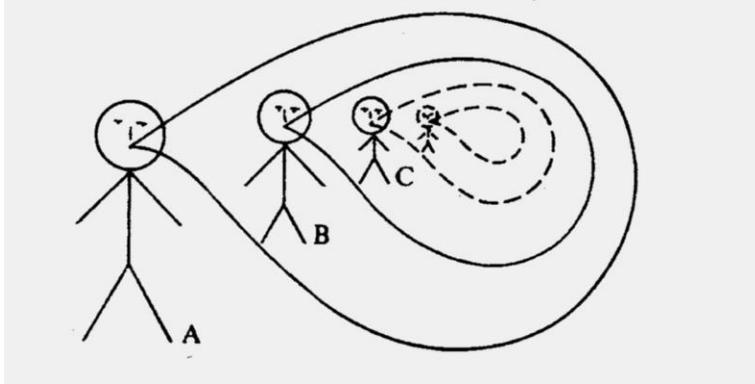


Imagen: Gérard Genette (1993).

La imagen que se muestra es de interés ya que ilustra claramente cómo funciona la *mise en abyme*, aunque Genette no la denomine así. En ella, un personaje sostiene una diégesis dentro de otra, y así sucesivamente, hasta el infinito. Lo que destaca de esta propuesta es que las diégesis están sostenidas por una persona que también repite. Podemos asumir dos opciones: la primera es que se trata del mismo personaje, y la segunda es que son personajes distintos. Ambas opciones pueden ser correctas y funcionan para estructurar una *mise en abyme*, es decir, se puede construir un abismamiento desde uno o varios narradores.

En la teoría de Genette (1993: 60), son importantes los niveles narrativos, es decir, las múltiples instancias en las que se desarrolla la *mise en abyme*, ya que una novela puede contener dos o más niveles narrativos. En cada uno de esos niveles debe haber uno primario, que será el que sostenga el resto de la narración. En ese nivel primario, podemos encontrar al narrador extradiegético, quien a su vez se convierte en un personaje dentro de la diégesis, lo que se conoce como metalepsis. Cuando ocurre esta "intromisión", puede haber una suerte de confusión entre los niveles. Por eso, en ocasiones, resulta diferente e incluso cuestionable la cantidad de niveles que puede contener la diégesis principal.

En cuanto a la noción de primer relato, se cuestiona a Genette con la siguiente advertencia: "<El término de "relato primario" induce quizá ligeramente a equivoco, porque puede dar la impresión de que designa el nivel principal, cuando, en realidad, el nivel metadieético es, con frecuencia, más importante que el primario, que puede reducirse a un simple pretexto>" (Rimmon en Genette, 1993: 61). Es importante tener en cuenta que cuando se piensa en un primer, segundo o tercer relato, se corre el riesgo de asumir su importancia a nivel de profundidad de subordinación, lo cual no es así. Los relatos o niveles deben pensarse en términos de su profundidad de subordinación.

Lo anterior implica que los relatos insertados pueden o no tener la misma importancia narrativa en la diégesis que aquellos que los enmarcan o los sostienen, porque "si bien es cierto que el relato secundario depende del primario, es más bien en el sentido de que se apoya en él, como el segundo piso de un edificio. Cada relato está en un nivel 'superior' al del relato del que depende y que le apoya" (Genette, 1993: 63). Estos niveles pueden estar ligados, a su vez, en tres ejes posibles: temáticos, de contraste o de semejanza.

1.3 *Mise en abyme* modo espejo

En este apartado, ahondaremos en la técnica narrativa de la *mise en abyme* en modo espejo, que es la que nos interesa. Como se vio en el apartado anterior, existen varios tipos de abismamientos, como los de personajes, contenido o aquellos en los que la historia se refleja en sí misma. Según Dälenbach (1991: 8), las "*Mise en abyme* empíricas pueden reducirse a un número infinito de formas simples: dos acciones convergentes, que apuntan a lo mismo, es decir: a una elaboración tipológica". Sin embargo, lo que nos interesa de esta técnica narrativa es que todo tiene similitud con la obra que la contiene. En este apartado, profundizaremos en esto, ya que para que nuestra estructura tubular que sostiene *2666* funcione, es necesario comprenderla a través del reflejo que ella misma nos propone.

Retomando la idea de que Archiboldi cumple el papel tanto de personaje como de narrador. Desde este punto de vista, ya tenemos dos instancias narrativas y dos entidades ficticias que no pueden ser lo mismo, porque cada una cumple una función distinta. Uno es el narrador, como ya se mencionó, y el otro es un personaje. Estamos hablando de un desdoblamiento en el que hay una reproducción fiel del sujeto dentro de la obra (Dälenbach, 1991: 18).

Para entender que en *2666* hay una *myse en abyme*, es necesario señalar que en *2666* hay al menos dos intratextos, el primero en el cual se encuentra la instancia narrativa de Archiboldi, y el segundo se encuentra como actor-personaje. En ese sentido, tenemos dos textos que se entrelazan entre sí. Respecto a *2666*, "[...] la innovación consiste en que [...] la obra hembra escrita² por el autor es igual a la obra-macho escrita (en la ficción) por el narrador y (adentrándonos todavía más en el campo de la ficción) [...]" (Dälenbach, 1991: 42). Entonces, la estructura hembra sería la que sostiene el texto, es decir, en el entendido de que Archiboldi es quien está narrando, y la obra macho

² En esa cita se habla respecto a la obra hembra y la obra macho, conceptos que pueden confundirse con el lector hembra y lector macho de Julio Cortázar, sin embargo, es válido puntualizar que Lucien Dälenbach, saca los conceptos del libro *Forme et signification* (pp. 146) de Jean Rousset.

es la ficción dentro de la ficción, donde se encuentran todos los personajes. En esta *mise en abyme* se presentan distintos niveles de narración que funcionan sosteniendo a las demás historias y personajes. Como señala Dällenbach (1991: 43), el nivel de obras insertas, implica tres términos netamente articulados entre sí: autor-narrador-personaje, en lugar de dos como sucedía antes, sin tener en cuenta la primera.

La *mise en abyme* funciona de forma que todo texto remite al texto. Según Dällenbach (1991: 59), el "reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato". Dentro de la novela, los personajes se ven reflejados entre sí. Esta "reflectividad" funciona en al menos dos niveles: el del relato, donde continúa significando lo mismo que cualquier otro enunciado, y el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema. La metasignificación se refiere a las reflexiones que el narrador hace sobre la literatura, la escritura y la vida. Él, a través de sus personajes, habla sobre estos temas que le interesaron, puesto que "2666 habla también de una idea de lo que es la literatura y de lo que significa ser escritor" (Torres, 2012: 85). La forma en que habla de cómo ser escritor tiene que ver con el cómo se construye. Él, al igual que todos los escritores, se forma a través de la escritura y el reconocimiento en el otro, y ese otro serán sus personajes.

Para Dällenbach, el abismamiento de espejo también funciona como una forma de espionaje: "Para identificarlas, puede que baste con analizar la función que desempeña este espejo en la novela. Entre las funciones que le corresponden, hay dos que captan de inmediato la atención: el centrado y el espionaje" (1991: 44). Es interesante esta opción, ya que Archiboldi parece representar esa función; se oculta de sus personajes para crearlos, burlarse de ellos, los espía y los hace partícipes de su propia búsqueda. Este carácter de espía se puede observar, por ejemplo, con los críticos, quienes lo buscan, pero él, burlescamente, se les escapa de vista. Sin embargo, Archiboldi siempre sabe lo que están haciendo, ya que los construye a partir de sus expectativas sobre la creación y la crítica académica. Como afirma Medina (2018: 256):

¿No es acaso posible afirmar que Bolaño quería reproducir en el ejercicio de la crítica literaria una modalidad de *mise en abyme* donde el crítico (material) debe analizar al crítico (representado)? El énfasis de la acción, en específico, siempre se desplazará hacia la narrativa de la profesionalización y sus agentes.

La elección de la cita anterior tiene como objetivo hacer una crítica a la crítica literaria, pero también nos invita a problematizar lo intelectual y su relación con lo "real", entendiendo que este plano está sujeto a la catástrofe representada en el mundo (los crímenes). Esto implica que los críticos representan, por ejemplo, los vicios que Archimboldi cree que ocurren dentro del mundo y la estructura política de la literatura. Lo mismo sucede con el resto de las partes de la novela; este reflejo, donde el alemán se ve reflejado, es una forma de posicionarse frente al mundo y posicionar su escritura desde un punto de vista quizás político, pero también ideológico.

Cada una de las partes es justamente eso, un posicionamiento frente al mundo, pero desde la narración y el punto de vista del narrador. Este posicionamiento representa todo lo que Archimboldi quiere o no quiere escribir, ser y representar. Por eso, "La parte de los críticos", que es donde comienza la novela, suponemos que también es donde inicia la escritura de Archimboldi. Estilísticamente hablando, nos encontramos frente a una voz narrativa que, si bien no es infantil, nos recuerda a textos que se podrían leer en la adolescencia, con una estructura de novela negra y un lenguaje accesible e irónico.

En "La parte de Amalfitano", la voz narrativa y, por ende, el posicionamiento de Archimboldi frente a la escritura, comienza a cambiar radicalmente. Su voz ya no es la de los críticos, donde todo parece ser una burla a la academia, sino que se vuelve un poco más oscura. El hecho de tratar temas filosóficos y simbólicos, como el *ready-made* de Amalfitano y el hecho de que él mismo sea un filósofo, nos indica que su escritura está tomando otro tono distinto; y también es, en esta parte, donde Archimboldi, a través del *ready-made* ya comienza a pensar en la estructura de 2666.

Por ejemplo, en “La parte de Fate”, que es el lugar de tránsito, donde la voz narrativa de Archimboldi se acerca a donde quiere ir, donde reconoce, a través de la voz del periodista, que le interesa la ficción, pero también quiere escribir desde la realidad, podemos ver que la *mise en abyme* cumple la función de explicar la novela como lo dice Dälenbach (1991: 45) en la siguiente cita:

Es menester, por consiguiente, que este espejo se limite a reflejar <el interior de la estancia en que se desarrolla la escena pintada>. Espejo-trampa, como el de los pintores, <añade información> al relato, interceptando aquello que rebasa su campo de visión. Cabe, por supuesto, esperar que tal forma de espionaje vaya en beneficio de la exposición: llevando a cabo una sutil vuelta atrás, el <Diario> logra unir el pasado con el presente. Pero sus servicios no se limitan a <recuperar> lo necesario para la correcta comprensión de la intriga; en plena acción, a veces capta lo desconocido, <atrapando> un determinado acontecimiento y, sobre todo, introduciendo en la novela las meditaciones estéticas que aclaran su propósito.

En este caso, la última línea de la cita presentada es la que nos interesa principalmente. Debemos prestar atención a la idea de que en la estructura se encuentran las "meditaciones estéticas que aclaran su propósito". Este propósito mencionado por el autor nos ayuda a comprender que dentro de la novela se encuentran las bases para entender su funcionamiento (*mise en abyme*). Puede sonar paradójico o redundante, pero la función del abismamiento en *2666* es la comprensión de la novela en sí misma. Las claves para su comprensión se encuentran en su interior, de hecho, es el narrador quien nos indica los caminos para comprender (o no) lo que está sucediendo.

Aquí cabe hacer un paréntesis, ya que toda la obra de Bolaño tiene una relación cercana con el tema del abismo, no solo como construcción, sino también como tema general de su escritura. Tal cual lo dice el autor Pedro Salas, "Un comienzo apropiado es la figura del abismo. Esta última aparece con frecuencia en la obra de Bolaño, tanto en su narrativa como en su ensayística" (2019: 43). Si retomamos su poesía, Bolaño tiene

muchos versos en los que profundiza sobre el abismo. Por ejemplo, el siguiente verso que podemos encontrar en "Calles de Barcelona": "Duerme abismo mío, los reflejos dirán que el descompromiso es total, pero tú hasta en sueños dices que todos estamos comprometidos, que todos merecemos salvarnos" (Bolaño, 2018: 73). En ese verso vemos que se habla del abismo, pero también del reflejo. De igual forma, podemos encontrar otro poema que hace referencia al tema: "Escribe el sexo rojo atravesado por palmetas grises. Similar es este eclipse a tus lentes que caen al abismo. En la sala de lecturas del infierno [...]" (Bolaño, 2018: 85). Y este abismo no es otra cosa que la representación de lo que significa la escritura para Bolaño, es decir, saltar al abismo es escribir sin la posibilidad de retorno, porque para la poesía no hay vuelta atrás, es una apuesta de todo o nada. En la escritura se juega la vida, desde la perspectiva bolañiana, lo cual significa, que el poeta busca sacar el máximo potencial a la escritura, si no llegar a la perfección, si llegar a ser, lo que él mismo mencionaba que era un "poeta verdadero".

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado del abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere y los libros y los amigos, y la comida. (Bolaño en Salas, 2019: 43)

Estas referencias al abismo son muy importantes porque podemos ver que tanto la estructura, así como los temas o tópicos literarios que le obsesionaron a Bolaño, están condensados en esas dos palabras: reflejo y abismo, lo que significa que, en esta tesis, se está intentando dar un acercamiento a ese reflejo y por tanto al abismo, pero desde la estructura de la novela, por eso, el postulado es que Archimboldi es quien representa esas dos figuras en tanto que personaje y narrador.

Archimboldi cumple el objetivo de construir la novela toda vez que la está narrando al mismo tiempo. "En un sentido religioso, la imagen de Archimboldi puede influir e inclusive predeterminar las acciones de los personajes" (Medina, 2018: 248), pues su influencia radica en que él los está construyendo, y, a su vez, estos personajes son el

reflejo del escritor alemán, y esto lo podemos confirmar con el siguiente verso de Bolaño, en el que asegura que el poeta, desea ser el otro: “El poeta no desea ser más que los otros” (Bolaño, 2018: 33); lo que refuerza nuestra hipótesis de que Archiboldi se refleja en los personajes que construye, porque otro de los postulados de Bolaño respecto al poeta, es que él es quien se escribe a sí mismo, como lo podemos ver también en el siguiente verso: “Se escribió a sí mismo como un dardo en la frente del invierno” (Bolaño, 2018: 115) y eso es lo que sucede con Archiboldi en el entendido de que él es personaje y narrador: él se escribe a sí mismo para reflejarse en sus personajes y así encontrar su voz poética. Así pues, esta *mise en abyme* de modo reflejo, tiene como objetivo principal entender la estructura de la novela, en el entendido de que Archiboldi:

1. Es el narrador de la novela.
2. Él construye a sus personajes basándose en lo que él mismo piensa sobre la literatura, la filosofía, y la escritura.
3. La *mise en abyme* nos permitirá comprender la estructura de la novela.

Teniendo en cuenta esos puntos de partida, podremos acercarnos a la idea central de esta tesis, que radica en que Archiboldi se refleja en sus personajes para construir su voz narrativa y su poética.

1.4 Código Bolaño

Siguiendo la línea de pensamiento del apartado anterior, es importante aclarar que en este capítulo se abordará, a modo de paréntesis, uno de los temas que apasionó a Bolaño y que servirá como punto de referencia para comprender el resto de la novela. Aquí se sentarán las bases de los hilos comunicantes entre Bolaño como autor y sus personajes.

La vida de los escritores fue un tema que interesó mucho a Bolaño, como menciona en la entrevista "La belleza de pensar" disponible en YouTube (Sanhuenza, 2021): "Siempre he admirado las vidas de los poetas. Esas vidas tan desmesuradas, tan arriesgadas. Y en ese sentido, tal vez, solo tal vez, ese amor mío por la poesía y por los poetas se refleja de alguna manera en algunos de mis libros". Partiendo de esta idea, Bolaño, a través de su escritura, pretendió idealizar el mito del escritor relacionado con la vida bohemia, como se puede confirmar con la siguiente afirmación: "Vivíamos en la calle todos, todo el tiempo. En el Café la Habana, de fiesta en fiesta, de casa en casa. Era una época magnífica, muy mágica y también muy terrible" (Paloma Díaz en Maristáin, 2012: 258). Esto se puede observar especialmente en *Los Detectives Salvajes*, un libro que fue inspirado en su vida y la de sus amigos.

Desde la publicación de *Los detectives salvajes*, novela clasificable (simplificando el problema) como *roman á clef*, en la cual Bolaño presentó la vida de sus amigos, (con nombres cambiados) en el México de los años setenta (Madariaga, 2010) cada texto del escritor chileno narrado en primera persona (ensayos y entrevistas incluidos) se ha vuelto sospechado de ser autobiográfico (Grzesiak, 762).

El hecho de que los temas más recurrentes en la literatura de Bolaño sean autoreferenciales y estén relacionados con la literatura nos lleva a afirmar que precisamente por eso, Bolaño escribe sobre escritores y sus lectores. Sus libros no abordan la literatura solo como un tema, sino que establecen una relación fundamental entre literatura y vida, por lo tanto, a lo largo de sus obras encontramos numerosos

escritores, muchos de los cuales son ficticios, como en el caso del libro *La literatura nazi en América*, donde realiza una suerte de biografía para cada uno de los escritores provenientes de la Alemania nazi.

También es importante tener en cuenta que el ejercicio que el escritor chileno lleva a cabo en toda su obra literaria, es decir, ficcionalizar su vida, equivale a hablar dentro de sus obras sobre la propia obra, es decir, sobre el proceso de escribir. Esto se presenta como una forma de metaficción, una metaficción de la metaficción, que nos recuerda mucho a la parte de "Las Morellianas" en *Rayuela*.

Los llamados "capítulos prescindibles" de *Rayuela* comunican abiertamente las ideas de Cortázar acerca de su teoría de la creación poética. A través de Morelli, Cortázar materializa una doble especulación narrativa. Por un lado, se discute un proyecto literario de alcance global. Por otro, la novela reflexiona sobre sí misma. (Juan-Navarro, 1992: 235)

En ese sentido, al igual que Cortázar en *Rayuela*, la obra de Bolaño aborda la literatura y la creación poética desde dentro de la obra misma. Aunque quizás no sea tan explícito como Cortázar con Morelli, Bolaño va dejando pistas a lo largo de cada uno de sus libros, pistas que solo el lector atento podrá captar, esto tiene que ver también con el pacto de lectura, pues el lector se convierte en un detective salvaje que busca las pistas que deja el autor, pues nos brinda migajas que debemos recoger para comprender en su totalidad su obra y la concepción que él tenía de la obra como un todo, que combina la idea de vida y escritura.

Por lo tanto, no es redundante afirmar que la literatura es un tema recurrente en la obra de Bolaño, al igual que la vida de los escritores y la forma en que los lectores se embarcan en la búsqueda de ellos, como es el caso de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* y, por supuesto, Archiboldi en *2666*. En esta búsqueda, podemos inferir que Bolaño, en el fondo, deseaba que sus lectores se lanzaran a su propia búsqueda, como autor y como personaje que él mismo creó. Como menciona Maristáin

(2012: 36), "Bolaño se pensó a sí mismo como un personaje literario, habitante de un territorio ficcional en el que le encantaba entrar como héroe y salir como víctima".

Buscar a estos escritores es una idea detectivesca, ya que nadie sabe si existen o no, ni qué ocurrirá si es que uno de los personajes lo encuentra. Por tanto, esta idea resume muy bien lo que Bolaño pide a sus lectores: participar en la obra, convertirse en detectives lectores que se sumergen en la búsqueda de estos escritores, como en el caso de Cesárea Tinajero, o que no logran encontrarlos, como en el caso de Archimboldi.

Tanto en *Los detectives salvajes* como en *2666*, la literatura forma parte intrínseca de la obra y es un tema central que guía a los personajes en sus acciones. Por ejemplo, los críticos que buscan incansablemente a un escritor que nadie ha visto, pero cuya biografía conoceremos más adelante en *2666*. También tenemos el caso de *La literatura nazi en América*, donde Bolaño escribe biografías detalladas para todos los escritores, dando la sensación de que realmente existen, este ejercicio es un punto clave para comprender un poco sobre los juegos que hace Bolaño a la hora de escribir y fingir la existencia de los escritores; en otras palabras, aquí ya está jugando con la idea de autor, ¿qué o quién es un autor? Esto es importante, porque de hecho, Archimboldi representa eso, un cuestionamiento constante sobre la escritura, y sobre la figura autoral; por ende, cabe el cuestionamiento sobre la idea de autor, y lo autobiográfico, como señala Pérez de la Vega (en Maristáin, 2012: 288), "Su literatura tiene componentes muy autobiográficos, la cuestión no consiste en contar la realidad sino en hacer creíble todo lo contado. La mejor forma de creerte algo es hacer literatura de eso, hacer una narración en la cual entra un imaginario, una fantasía".

La propuesta de Bolaño consiste en fusionar la vida con la ficción. Sin embargo, es necesario aclarar algunas cuestiones teóricas sobre la diferencia entre autorreferencialidad y autoficción. Según Mustiano (2016), la autoficción es un género paradójico que oscila entre la autobiografía y la novela, y nos impide discernir entre verdad o invención. Registra una paradoja contemporánea: la especulación de la

intimidad. Esta forma de escritura se asemeja mucho a las confesiones e incluso a las autobiografías. Por lo tanto, estos relatos no nos permiten establecer un pacto de verosimilitud con el autor, ya que existe una correspondencia absoluta entre el texto y la realidad. Esto a veces crea una situación fronteriza, ya que no sabemos desde qué perspectiva abordarlos, si desde la ficción o desde la "realidad". Esta ambigüedad puede dificultar el acercamiento a la obra, ya que puede ser leída desde la ficción o desde la perspectiva autobiográfica (Musitano, 2016).

Por otro lado, la autorreferencialidad implica un movimiento en el que el discurso se retrotrae a sí mismo como fuente de referencia. Se obstruye, literalmente, la relación entre ficción y realidad para que, en su lugar, se proponga el mundo representado por ese entramado de enunciados como referente del discurso (Ardilla de Robledo, 2018: 159). En otras palabras, la autoreferencialidad muestra su poder como informador y manipulador del discurso, estableciendo una referencialidad codirigida e imponiendo el propio texto como referencia (Ardilla de Robledo, 2018: 160). Bolaño juega, al igual que Borges, con los límites de la realidad de un autor ficticio, como lo hizo en *La literatura nazi en América* o en *Los detectives salvajes* (Tec, 2018: 85).

En la obra de Bolaño podemos reconocer fragmentos que se relacionan tanto con su vida como con la vida de sus personajes ficticios. Todas sus obras tienen vínculos temáticos, emocionales, estilísticos y referencias entre sí. La autoreferencia nos permite conocer más a Bolaño con cada una de sus obras. En el caso de *Los detectives salvajes*, donde la autorreferencia es indiscutible, podemos asumir que el narrador es en realidad Bolaño ficcionalizado, o incluso que podría ser el mismo Archimboldi, quien a su vez puede ser Bolaño y también Arturo Belano. Según Maristáin (2012: 218), "el supuesto final no escrito de 2666 aparentemente tenía que ver con la posteridad y con Arturo Belano convertido en una especie de súper entidad, transmitiendo todo el libro 2666 a lo Kubrik, como una especie de feto flotando en una estación interestelar". Estos tres personajes se entrecruzan constantemente.

Bolaño entrelaza su vida con la ficción, ya que la autorreferencia en su obra no solo es importante, sino que también es uno de los ejes centrales de todo lo que escribió. La obra del autor chileno siempre hace referencia a su vida, la de sus amigos y los artistas que conoció. De esta manera, logró combinar su propia vida con la de sus amigos y su amor por la literatura.

El destino que Roberto encontró para sí mismo se hallaba en los libros y se entregó a él con devoción de santo. Puede resultar una visión romántica, pero no por ello menos cierta, concebir que la vida también existe en los libros. [...] fue de los libros que Bolaño sacó esa enorme capacidad de construir un mundo real desde la ficción. (Maristáin, 2012: 36)

Bolaño nunca aparece en sus textos como personaje, es decir, no hay “una entidad nominal entre autor, narrador y personaje” (Diaconu, 2017: 38) al contrario, su obra implica un pacto de lectura novedoso en el que se obvia, de cierta forma, la relación intrínseca que hay entre esas tres instancias narrativas, sin que se mencione como tal en el texto. Este pacto de lectura (Diaconu, 2017:38) compete cuestiones, que como lectores, tenemos que enfrentar a la hora de entablar un diálogo con la obra de Bolaño. Saber, al momento de enfrentarnos a sus textos, que nos encontraremos con muchos aspectos de su vida, y, por lo tanto, debemos dosificar la verdad y la ficción, porque si bien es cierto, su vida ficcionalizada es importante, también debemos entender que la vida misma es una ficción, incluso al momento de contarla o escribirla, en todos los casos, narrar o contar implica el alejamiento que provoca la ficción. Así que, frente a la lectura de Bolaño, debemos tener en cuenta que:

El pacto autoficcional [...] ni siquiera el autobiográfico es un pacto referencial³. De aquí se decide que, con más razón aun, no lo es el pacto ficcional que apela

³ Por eso se habla en esta tesis de la autorreferencialidad, y, aun así, es necesario dejar claro que entendemos que la obra existe por sí misma, independientemente del autor. Pero, por la misma naturaleza de la obra que estamos estudiando, es necesario tomar de *referencia* algunos aspectos de su vida.

deklaradamente a las posibilidades expresivas de la ficción a la hora de verbalizar verdades del yo [...] su lectura literal constituye un grave error de recepción (Diaconu, 2017: 40).

Finalmente, es importante aclarar que, si en esta tesis se aborda algún suceso de la vida de Bolaño, se hace desde la perspectiva de que la vida misma puede ser considerada una ficción. Desde esta premisa, se retoman las cuestiones anecdóticas, si es necesario hacerlo. Como bien señala Diaconu en la cita anterior, entender la vida de Bolaño de manera literal sería un error al enfrentarnos al diálogo con su obra, lo cual limitaría las múltiples posibilidades que Bolaño nos presenta al recibirla.

1.5 La estructura tubular y el centro oculto en *2666*

En este capítulo, explicaremos cómo funciona la *mise en abyme* en la estructura tubular que proponemos a partir de los bosquejos de Roberto Bolaño. Posteriormente, haremos la interpretación de cómo funciona la estructura tubular y su centro oculto, que en este caso es el narrador Archiboldi.

1.5 Estructura tubular

En el presente capítulo se desarrollará la hipótesis de esta tesis que radica en la interpretación de la estructura tubular, y cómo, a partir de esta, nos permite entender *2666* como una puesta en abismo, cuyo centro oculto es Archiboldi-narrador. Él, como escritor-narrador-personaje escribe *2666*, como una metanovela, en la que él construye a su personajes desde su propio reflejo, es decir, él se refleja en sus personajes para, a través de la voz narrativa de ellos, encontrar su poética, y una idea de literatura.

La estructura tubular es un bosquejo que se encuentra en la edición de 2019 de Alfaguara, y que pertenece al Archivo Bolaño; en él, podemos ver la estructura que el autor chileno pensó para la arquitectura narrativa de la novela que nos reúne; para comprenderla, primero, hablaremos de la idea de estructura propuesta por Seymour Chatman, quien propone una estructura narrativa parecida a la tubular de Bolaño. De igual forma, estudiaremos la importancia de la estructura dentro del aparato narrativo.

Es importante tener en cuenta que los fragmentos del "Archivo Bolaño" utilizados en esta tesis también han sido objeto de estudio previo. Por ejemplo, se cita la tesis *La otra América: influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño* (Fernández, 2019: 273), donde el autor menciona que la novela es un "volcán- novela", ya que contiene un epicentro (o centro oculto). Este centro, según se menciona, actúa como punto de fuga:

[...] las distintas historias se cruzan, yuxtaponen y fluyen a un lugar común en el que los crímenes se erigen como centro. Ésta se puede consultar el catálogo del <Archivo>, [...] en la que Bolaño menciona explícitamente la existencia de una estructura tubular con dos centros. Uno visible y que ocupa la parte superior del entramado y otro que califica de oculto que se sostiene a partir de otro tubo que proviene de la parte inferior. Cabe destacar que la importancia de este esquema reside en que los tubos —las historias que se entrelazan en el texto— están interconectadas de manera circular, lo que explicaría el uso reiterado de los mismos motivos. (Fernández, 20019: 274)

Mencionar lo anterior es importante porque sostiene la existencia de la estructura tubular que estamos proponiendo, y porque el autor de la cita hace un símil entre 2666 y *Slaughterhouse five* de Kurt Vonnegut, respecto a que las dos novelas tienen una estructura similar, es decir, tienen un tubo atravesado en el centro, en la novela del escritor neoyorkino, y la del chileno es, según sus palabras:

[...] la representación gráfica de la destrucción de Dresde [...]; de forma análoga, el tubo que aparece representado supra en la foto del dibujo de Bolaño, que cruza de arriba abajo el centro de 2666 y es atravesado en su mitad por multitud de tubos —que representarían las otras narraciones de la novela— podría referirse a los crímenes de Santa Teresa. (Fernández, 20019: 274)

El autor menciona que, si bien ese centro oculto podrían ser los crímenes de Santa Teresa, también pueden incitar al lector a que busque un significado más profundo, en este caso, lo estamos interpretando como que ese centro oculto es Archiboldi-narrador, pues es quien sostiene el resto de los tubos; por lo tanto, es importante entender el concepto del centro oculto propuesto por el escritor chileno. Las investigaciones que han abordado este tema anteriormente han sido desde el enfoque de Santa Teresa y el mal, y revelan que el centro oculto es la ciudad mencionada, como se puede apreciar en la siguiente cita:

Así, resulta interesante la constatación de Echavarría en la “Nota a la primera edición” de que Bolaño habría señalado que 2666 tiene un ‘centro oculto’ que se escondería en lo que cabe considerar como un ‘centro físico’. Conuerdo con Echavarría en que Santa Teresa corresponde a ese centro físico, como también en que la cifra 2666 —que alude a una fecha— constituye el centro oculto; data que cohesiona y otorga sentido a 2666: “[...] que actúa como un punto de fuga en el que se ordenan las diferentes partes de la novela. Sin este punto de fuga, la perspectiva del conjunto quedaría coja. (Echavarría en Candía, 2014: 133)

En la cita anterior se establece que el centro oculto es Santa Teresa o el mal, y sin este punto de fuga, el resto de la novela carecería de sentido. Es cierto que la ciudad es uno de los elementos centrales de la novela, ya que todos los fragmentos tienen relación con ella, y el mal también es una constante a lo largo de la historia. Sin embargo, nuestra propuesta es que el centro oculto no es lo mencionado anteriormente, sino Archiboldi. Este personaje cumple la función de narrador y sostiene todo el texto. En ese sentido,

él es el centro oculto que actúa como punto de partida y punto de fuga de la novela, es decir, él es quien aglutina las cinco partes. Esta afirmación puede ser arriesgada, ya que en ningún momento durante la novela se establece claramente que el narrador sea el escritor alemán. Sin embargo, esta hipótesis se basa en dos puntos principales: en primer lugar, el narrador aparentemente posee omnisciencia, lo sabe todo y escribe desde ese conocimiento. En segundo lugar, nos basamos en lo que denominaremos el "Código Bolaño", que se refiere a la autorreferencialidad presente en toda su obra; dicho de otro modo, la idea de tomar elementos de la vida real y ficcionalizarlos, tema que ya hemos profundizado en el apartado 1.4 sobre el Código Bolaño.

Entonces, a primera vista tenemos un narrador omnisciente:

Dentro de esta red aparece la figura de un narrador. ¿Por qué la caída en el narrador en tercera persona siniestramente omnisciente? Porque su presencia se relaciona con el horror y el mal, a saber: el narrador omnisciente decimonónico nos aseguraba que, a pesar de todas las iniquidades y desventuras narradas, podíamos seguir confiando en su presencia como fundamento último, que limitaba la contaminación por parte de la locura y la decadencia. (Espinosa, 2006)

El narrador se entrelaza con el mal que impregna toda la novela; su presencia es fundamental, ya que a través de él se desarrolla el mal y sirve como un elemento de conexión entre todas las partes. Este narrador, que es el centro oculto mencionado por Ignacio Echavarría en su nota de la primera edición de *2666*, sostiene la columna vertebral de la novela. Para continuar con la explicación del centro oculto y la estructura tubular, es importante comprender el punto de partida, es decir, los bosquejos que Bolaño realizó al escribir *2666*. A partir de ahí, daremos una interpretación a esos bosquejos, ya que el escritor chileno, a través de esas notas, nos muestra que su novela tiene una estructura tubular con un centro oculto y otras ramificaciones que conforman las cinco partes de la novela.

A continuación, se presenta el bosquejo que realizó Roberto Bolaño sobre la estructura tubular:

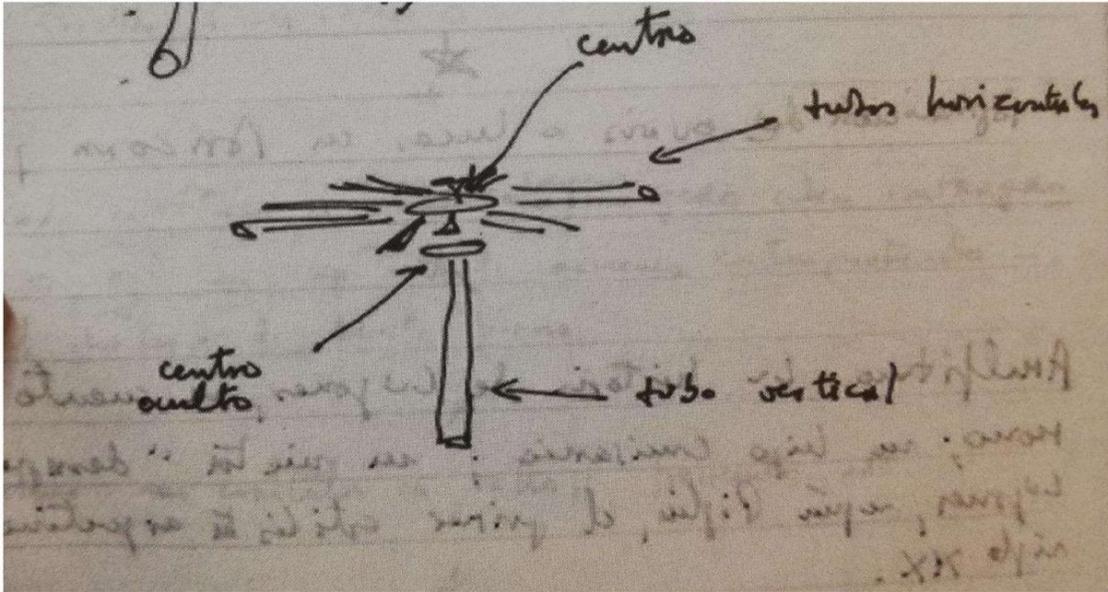


Imagen 1

Fuente: Archivo Bolaño (Alfaguara, 2019).

En esa foto, extraída del archivo Bolaño se puede ver la estructura tubular; se visualiza el tubo vertical que sostiene todo, (de ahí a que la propuesta sea llamada tubo vertical); los tubos horizontales, el centro y finalmente el centro oculto. Aquí afirmamos que el centro oculto es Archiboldi narrador, que a su vez sostiene la *mise en abyme*, es decir, que este tubo es una puesta en abismo, una suerte de bucle infinito que se va reflejando entre una y otra de las partes, ya que “Esta imagen revelaría como un generador constante de sentido, un organismo vivo que se replica y muta en diferentes formas o libros” (Fernández, 2019: 274). Por lo tanto, el resto de las partes, asumimos que son un abismamiento, porque se va a replicar, en este sentido, lo que se replica no es el mal, sino la voz del narrador: Archiboldi.

A continuación, se presenta nuestra interpretación del bosquejo de Roberto Bolaño, ya con el nombre de cada una de las partes:

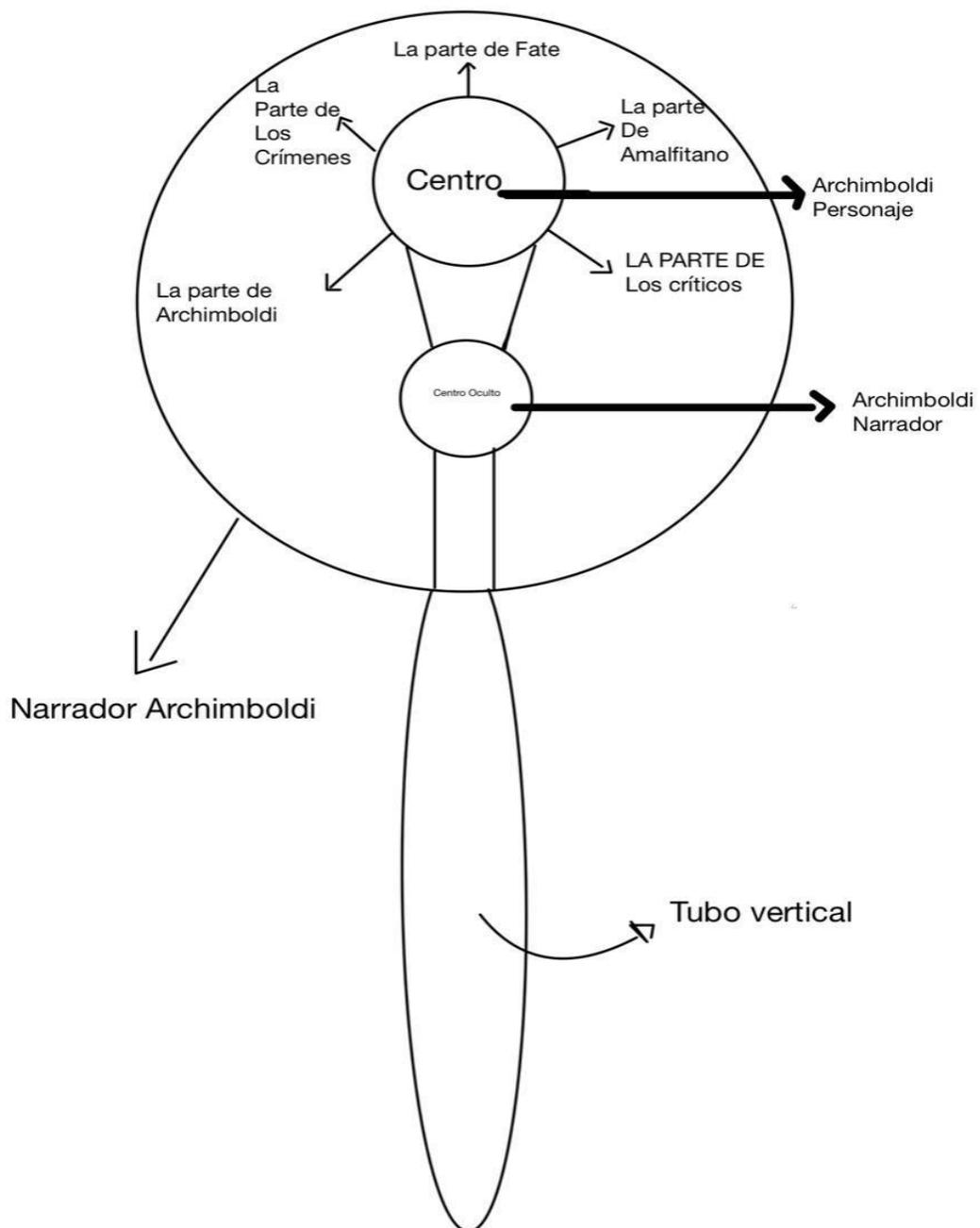


Imagen 2

Fuente: elaboración propia partiendo del Archivo Bolaño.

En esta interpretación, asignamos nombres a cada una de las partes de la estructura tubular. En el centro se encuentra Archimboldi, el narrador, quien creemos que es el elemento que conecta todas las partes. Es importante recordar que el personaje alemán está presente en todos los fragmentos: los críticos lo buscan, Amalfitano es el único académico en México especializado en él, se le menciona como supuesto tío de Klaus Haas, quien termina en la cárcel por los asesinatos en Santa Teresa, y finalmente se habla de su biografía en "La parte de Archimboldi".

Como se puede observar tanto en el bosquejo de Bolaño, así como en la interpretación que presentamos, surgen las ramificaciones de las partes que conforman la novela: "La parte de los críticos", "La parte de Amalfitano", "La parte de los crímenes" y finalmente "La parte de Archimboldi". Todos estos elementos se interconectan a través del personaje de Archimboldi. Por lo tanto, en esta estructura tubular, el centro oculto sería Archimboldi narrador, ya que es quien sostiene toda la estructura como una especie de columna vertebral, al ser una presencia oculta; en este punto, es importante destacar que para Bolaño, la estructura de las novelas es sumamente importante: "Una novela es larga, en principio, porque hay una estructura que está allí y necesita ser llenada, no puedes planear una novela de seis pisos construyendo solo uno y dejando el esqueleto, la casa" (Bolaño en Sinhuenza, 2021). En esta cita, se destaca la importancia de la estructura de una novela, ya que no se puede tener una historia lineal (al menos no en la propuesta literaria de Bolaño, que se aleja del canon y de las estructuras lineales) sin innovación. Por lo tanto, el esqueleto es de gran importancia para la escritura de Bolaño. Esta estructura, la columna vertebral de 2666, se plantea que sea este tubo vertical, y que quien sostenga el tubo sea Archimboldi, tanto en su voz como en su papel de personaje; lo que se traduce en que el personaje real (dentro de la ficción) se desdobra para construir la novela desde dentro, es decir, su estructura.

Esta hipótesis cobra sentido cuando recordamos el código Bolaño, del cual ya hablamos, que exponemos los juegos que el autor chileno hace con sus lectores, como la autoficción, la fusión entre vida y ficción, los alter egos. Como menciona Grzesiak, "[...] el fenómeno de la autoficción no constituye solamente un caso particular de la literatura.

Sirve también como un modo de crítica general de la relación entre la realidad y la ficción, la dimensión actual y la potencial de nuestro mundo" (Grzesiak, 2021: 756). Por lo tanto, la obra de Bolaño presenta este tipo de juegos, así como la construcción de escritores fantasma, entre otros aspectos que forman parte de su escritura y poética. Sus textos están llenos de referencias e intratextualidades.

Por lo tanto, resulta comprensible que uno de sus personajes se desdoble para crear un narrador. Con el fin de explicar esto de manera más clara, a continuación se expondrá la segunda parte de la estructura tubular del Archivo Bolaño, así como su respectiva interpretación.

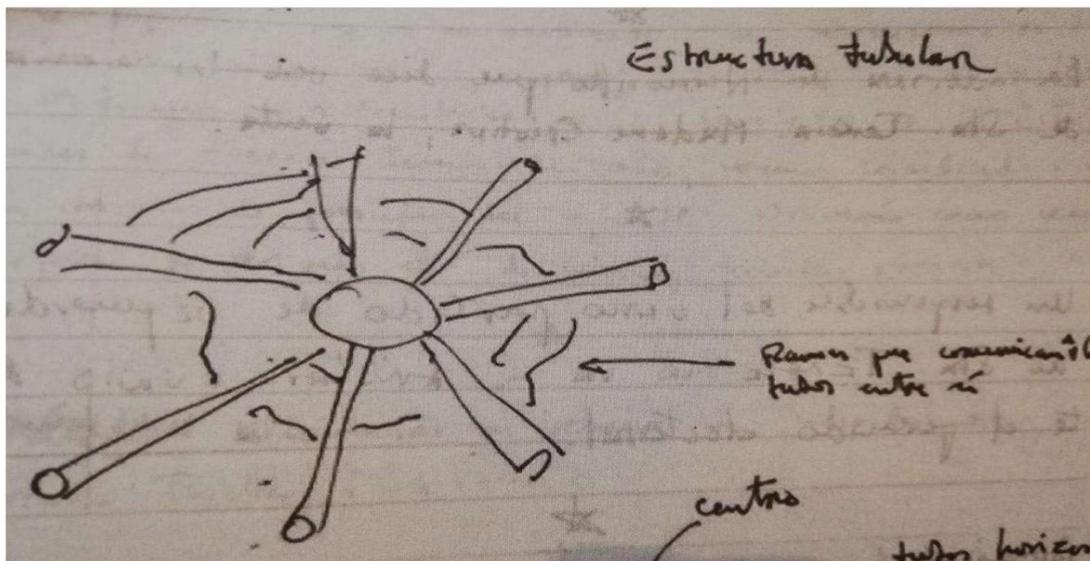


Imagen 3

Fuente: Archivo Bolaño (Alfaguara, 2019).

En la imagen podemos observar la denominada "estructura tubular", la cual es la misma estructura que hemos analizado previamente, pero desde una perspectiva cenital, en la cual se aprecia el centro y los tubos. Sin embargo, es importante destacar que las ondas se interconectan entre sí. Estas cumplen la función de unir los tubos como se muestra

en la imagen mediante flechas y la leyenda "ramas que intercomunican los tubos entre sí" (sic).

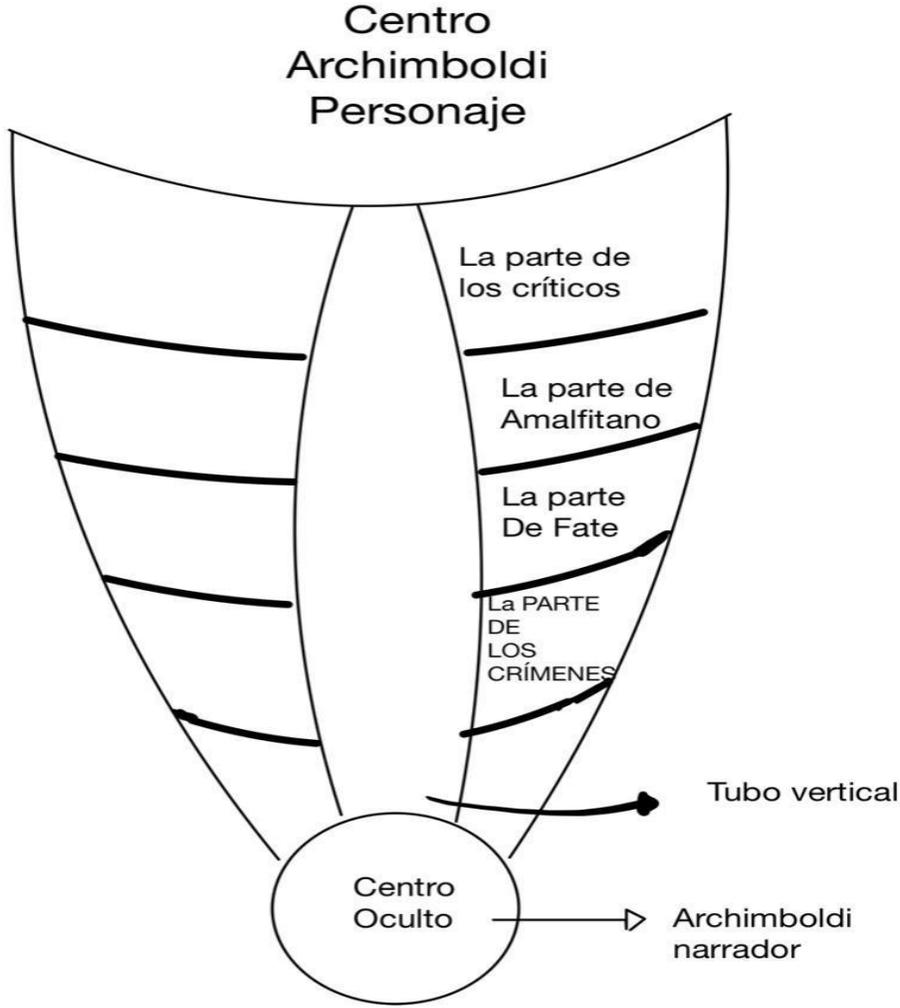
Estas ondas son relevantes ya que son las encargadas de conectar los tubos. Es decir, además del centro (Archiboldi), tenemos estas ramificaciones que también interconectan los tubos. Si volvemos a la imagen anterior, podemos observar que los tubos están contenidos dentro de un círculo que los une, y a este círculo se le ha asignado una flecha que indica que se trata de Archiboldi narrador. Hacemos esta interpretación, porque creemos que, junto al centro oculto y con la ayuda de las ondas es posible unir las cinco partes, lo cual se traduce en una *mise en abyme*, es decir, una obra dentro de la obra, donde el personaje se convierte en narrador y viceversa. Esto se evidencia en la parte final del libro, donde se menciona: "Todo está dentro de todo, escribe Ansky" (Bolaño, 2019: pos. 9180). Esta cita demuestra una de las obsesiones de Bolaño: la idea de que todo está dentro de todo, lo cual refuerza la hipótesis planteada en esta tesis de que el narrador construye la novela desde adentro. Para ahondar en la idea mencionada, cuando se dice que la novela se construye desde dentro, nos referimos a que el propio Archiboldi es el narrador, y que de hecho, él como narrador y personaje se construye gracias al reflejo de los otros personajes: Archiboldi se va construyendo como narrador gracias a los personajes de las cinco partes, lo cual ahondaremos en los siguientes apartados.

Siguiendo con la línea de pensamiento de que "todo está dentro de todo", podemos recurrir a uno de los poemas más famosos de Bolaño, "Los perros románticos", que dice: "Un sueño dentro de otro sueño" (Bolaño, 392: 2016). Este verso también respalda la idea de que el escritor chileno concibe que todo está dentro de todo, tal como lo menciona Ansky en sus cuadernos. Por lo tanto, Archiboldi construye la novela desde dentro, asumiendo el papel de un narrador omnisciente que lo sabe todo, pero también juega con sus personajes en una búsqueda incansable. De esta manera, proponemos "un acercamiento diferente a la búsqueda del autor en su texto" (Grzesiak, 2021: 756). La búsqueda del autor dentro del texto es relevante, ya que podemos observar cómo todos los personajes están en busca de algo: los críticos buscan a Archiboldi,

Amalfitano el sentido de su vida, Fate la manera de escribir sobre Archimboldi e incluso una identidad, en "La parte de los Crímenes" Lalo Cura y Epifanio buscan al feminicida de Santa Teresa, y finalmente, en "La parte de Archimboldi", el propio Archimboldi busca su propia escritura y una voz narrativa.

Así pues, siguiendo el hilo de que "todo está dentro de todo" proponemos una interpretación gráfica a la estructura tubular desde una perspectiva cenital:

MISE EN ABYME



Fuente: Elaboración propia partiendo del Archivo Bolaño

Si pudiéramos ver la estructura tubular desde arriba y adentrarnos en su interior, de acuerdo con nuestra hipótesis, se presentaría de la siguiente manera: en la parte central se encuentra el "Centro oculto", representado por Archiboldi como narrador. Las diferentes secciones se reproducen en forma de embudo, similar a las ondas presentes en los dibujos de Bolaño. En nuestra interpretación, estas ondas representan el abismamiento, ya que se reflejan unas a otras como en un juego de espejos literarios. Como señala Bolaño (en Sinhuenza, 2021): "Los libros tienen que tener espejos, donde ellos se miren a sí mismos, donde el texto se mire a sí mismo y vea qué hay detrás suyo; en fin, es un juego [...] ocioso y sin sentido, pero toda la literatura, en ocasiones, parece no tener sentido". Bolaño sostiene que la literatura debe reflejarse a sí misma, es decir, que todas sus partes se reflejen entre sí. Archiboldi se refleja en los personajes de las cinco partes de *2666*; en otras palabras, él encarna lo que ellos son en realidad y, a su vez, él mismo los construye. De esta manera, nos acercamos más a su poética y a la forma en que él construye su voz narrativa. Podemos considerar que Archiboldi se construye a sí mismo desde la perspectiva de los personajes, siendo un reflejo del reflejo, lo que genera la *mise en abyme* dentro de la estructura tubular.

Teniendo en cuenta lo anterior, procederemos con la interpretación de esta estructura y el funcionamiento del narrador que proponemos, dividiéndola de la siguiente manera: "La parte de Archiboldi", "La parte de los críticos", "La parte de Amalfitano", "La parte de Fate" y finalmente "La parte de los crímenes". Nuestra propuesta se basa en entender la estructura tubular tal como fue concebida por el autor chileno. En este sentido, sabemos que *2666* es una novela inconclusa: "La parte que queda inconclusa de *2666* es precisamente la de los crímenes, ya que escribió primero la parte de Archiboldi" (Carmen en Maristáin, 2012: 299). Por lo tanto, para abordar al narrador, comenzaremos con "La parte de Archiboldi", ya que consideramos que ahí se encuentra el origen de su voz poética. Es en ese punto donde Archiboldi comienza a dilucidar su estilo de escritura, su forma de expresarse y su intención poética, así como su relación con la lectura y la escritura.

Durante el día escribía y leía. Escribir era fácil, pues solo necesitaba de un cuaderno y un lápiz. Leer era un poco más difícil, pues las bibliotecas públicas aún estaban cerradas y las pocas librerías (la mayoría ambulantes) que uno podía encontrar tenían los precios de los libros por las nubes. (Bolaño, 2019: 1043)

En la cita anterior, podemos vislumbrar un poco cómo es la relación que tenía el escritor con la lectura y la escritura; se nota que la escritura, pareciera que ya le era algo dado, por eso menciona que era más sencillo, y que la lectura, por el contrario, le resultaba un poco más difícil por el escaso acceso a libros que tenía. Esta puntualización significa, en general, que la lectura en ocasiones es de difícil acceso; este tipo de cuestionamientos Archimboldi se los hace constantemente, por ejemplo, se cuestiona desde dónde escribe, para qué escribe y esas preguntas también son parte importante de la búsqueda poética del alemán, que se conjuga con la concepción de la estructura tubular.

Ya que se explicó sobre la estructura tubular, es importante retomar al autor Seymour Chatman, pues él propone también una estructura parecida a la de Bolaño; por tal motivo, nos ayudará a aclarar algunos puntos importantes. En ese sentido, es pertinente abordar la relación entre estructura y argumento según Seymour Chatman (1990: 15), quien afirma que: “Entre las muchas necesidades apremiantes de la crítica literaria — poética en su sentido amplio— está la de hacer una relación razonada de la estructura de la narrativa, los elementos de la narración, su combinación y articulación”. Teniendo en cuenta las palabras del teórico, es evidente la necesidad de realizar una crítica y evaluación exhaustiva de las estructuras que sustentan las narrativas, así como de la manera en que se combinan y articulan entre sí, tanto la estructura como la narrativa.

Por lo tanto, es imperativo abordar detalladamente y de manera sistemática cómo debe estar articulado el argumento desde la construcción de 2666. Bajo esa perspectiva, Bolaño expresa que: “Una novela es larga, en principio, porque hay una estructura que está allí, y que necesita ser llenada. No puedes plantear una estructura de seis pisos y

construir sólo uno, y dejar el resto, el esqueleto nada más” (Sanhueza, 2021). En este comentario, el escritor señala que la novela puede ser larga solamente si hay una estructura que la sustente, la cual proporcionará las pautas para la escritura y, por ende, para su lectura. Pensar en la estructura es indispensable, ya que “la narrativa moderna presenta complejidades estructurales que rompen con la homogeneidad de la literatura clásica” (Chatman, 1990: 16). La narrativa moderna implica nuevas complejidades estructurales, no solo como sostén del texto, sino también como parte fundamental para construir un argumento sólido y estructurar las partes y las voces que la conforman.

Por consiguiente, la estructura tubular es una creación de un concepto literario, pues pensamos que esta misma estructura se puede utilizar para la creación y/o estudio de otras novelas; al respecto, Seymour Chatman (1990: 18) menciona lo siguiente sobre la creación de conceptos literarios, y que se puede utilizar en la estructura tubular:

La deducción de conceptos literarios se puede poner a prueba y, por lo tanto, es más persuasiva que la inducción. La poética debería elaborar una teoría de la estructura y el funcionamiento del discurso literario, una teoría que presente una serie de objetos literarios posibles de manera que obras literarias existentes aparecen como ejemplos de casos particulares.

Esto sugiere que la estructura tubular pensada como concepto puede ser considerada en el futuro como un artefacto literario que representa un ejemplo o una forma de entender el discurso literario, y si vamos más allá, podemos entender que la creación de un concepto implica también la creación de una poética.

Dicho lo anterior sobre la estructura tubular, resulta trascendente decir que su importancia no solo radica en lo que pensaba Bolaño sobre las estructuras de la novela, sino que, también el teórico literario Seymour Chatman (1990: 57) habla de una idea de estructura, si bien no dice tubular, podemos ver que gráficamente se parece a nuestra interpretación:

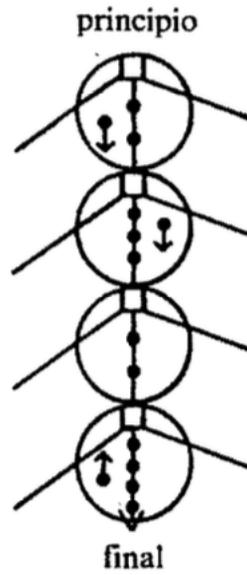


Imagen 4

Fuente: Seymour, Chatman (p. 57).

Esa estructura tiende un puente y clarifica lo que se propone en esta tesis; en donde se busca dar un significado a los bosquejos de Bolaño. Para Chatman (1990: 24), la estructura narrativa “comunica significados de por sí, además del contenido parafraseable de la historia, entonces, podría explicarse en función de la ordenación [la cuál] debería incluir 1) una forma y una sustancia de la expresión, y 2) una forma y una sustancia del contenido”; por consiguiente, la estructura propuesta nos permite cuestionarnos sobre la naturaleza de la narración, si es que la estructura tiene un significado independiente a su argumento, cuál es la relación que tiene el argumento con la estructura, o bien, cual es la función de la estructura dentro del texto.

Y Chatman (1990: 19) va más allá todavía, pues se pregunta lo siguiente: “¿Qué se puede decir de la manera en que se organizan estructuras como la narración? Esta pregunta provoca otras secundarias: ¿de qué maneras se reconoce la presencia o ausencia de un narrador?” hay que poner atención, sobre todo a la última parte de la cita, como se reconoce o se asume la presencia de un narrador dentro del texto, teniendo en cuenta la estructura de la misma, pues eso determinará el discurso narrativo en tanto cómo es narrada así como la manifestación verbal, estructural y narratológica.

A partir de aquí, interpretaremos la estructura tubular a través de Archimboldi como narrador. El personaje alemán se desdobra como un narrador omnisciente que observa y conoce todo acerca de sus personajes, pero al mismo tiempo, a través de ellos, encuentra su propia poética narrativa. De esta manera, seguiremos el camino trazado por Archimboldi, el mismo que él recorre para convertirse en escritor desde sus inicios, cuando robaba libros y leía todo lo que caía en sus manos. Pasaremos por su incursión en la escritura académica, el periodismo, la búsqueda del sentido de la vida y finalmente, la consolidación de su voz narrativa. Según el investigador Nelson Vera (2020: 92), cada uno de los personajes se encuentra en una búsqueda personal y cada parte de la novela representa una de esas búsquedas. Esto es precisamente lo que Archimboldi también busca en su escritura y en sí mismo.

Los críticos archimboldianos buscan una figura cusímitica de un autor: Amalfitano busca su identidad y el bienestar de Roda en medio de Santa Teresa; Oscar Fate busca como la muerte de su madre lo ubica en un mundo donde existen historias que contar; el lector y varios particulares ficcionales buscan los culpables de los crímenes de Santa Teresa; por último, Benno von Archimboldi busca una identidad estructural y una postura ética a través de la literatura. (Vera, 2020: 92)

A partir de este punto, procederemos a interpretar la estructura tubular a través del narrador ya que también se ha explicado la interpretación que le damos a los bosquejos del Archivo Bolaño. En ese sentido, Archimboldi se desdobra como un narrador omnisciente que todo lo ve y todo lo sabe acerca de sus personajes. Sin embargo, es a través de estos que él mismo encuentra su propia poética narrativa. Así pues, exploramos el camino trazado por Archimboldi, el mismo camino que él recorre en su búsqueda para convertirse en escritor. Desde sus primeros pasos, cuando robaba libros y devoraba todo lo que caía en sus manos, hasta su incursión en la escritura académica, el periodismo y su exploración del sentido de la vida. Finalmente, llegaremos a la consolidación de su voz narrativa.

Capítulo 2. Archimboldi narrador

En este capítulo se condensa la idea de que Archimboldi funge como el narrador de 2666. Para ello, utilizaremos diversas teorías sobre el narrador y su relación con el lector, centrándonos en la relación lector-narrador y cómo funciona en las diferentes instancias narrativas. En la novela, Archimboldi actúa como narrador en "La parte de los críticos", "La parte de Amalfitano", "La parte de Fate", "La parte de los crímenes" y "La parte de Archimboldi". Además, analizaremos algunos temas presentes en la novela que nos ayudarán a comprender cómo se desarrolla Archimboldi narrador.

El estudio del narrador se analiza desde hace siglos, ya que su posición y cómo se comunica con el lector son fundamentales en la estructura narrativa, por lo que el estudio del narrador también se basa en la focalización narrativa, desde dónde se encuentra el narrador en el relato, para comprender su función. Según Redondo (2018: 946), al conocer la focalización del narrador, podemos entender cómo está estructurada la materia narrativa en términos de lo que se muestra, cómo se hace y cómo se logra crear la creencia en el lector. En resumen, al comprender la focalización del narrador, podemos entender cómo está articulada la novela.

En este sentido, es necesario aclarar algunos términos narrativos que utilizaremos a lo largo de esta tesis. En primer lugar, debemos asumir que "[...] hay un emisor del relato y hay un receptor del relato" (Barthes, 1970: 32). El emisor del relato es, en todos los casos, el o los narradores, y es completamente diferente del autor, ya que el emisor surge en el momento de la enunciación, mientras que el receptor son los lectores, es decir, nosotros, quienes leemos y analizamos el texto literario. Por lo tanto, en primer lugar, tenemos tres actantes principales: el autor, que es quien escribe y tiene una personalidad única; el narrador, quien enuncia el relato; y los lectores, quienes reciben y leen la obra.

El relato, según Genette (1993: 81), se refiere al enunciado narrativo, ya sea en forma oral o escrita, que implica la relación de un acontecimiento o una serie de

acontecimientos. En otras palabras, el relato es lo que el narrador va a contar. Contiene la historia, los sucesos y la relación que el hilo narrativo tiene con los personajes. Es una expresión del "yo", y en el relato, ese "yo" es el narrador, quien actuará como la conciencia que guía la historia. Por lo tanto, el narrador y el relato van de la mano, ya que no pueden existir por separado, dado que cada uno de estos actantes tiene una función muy específica. Como señala Barthes (1970: 33), "el narrador debe limitar el relato a lo que los personajes pueden observar o saber: todo sucede como si cada personaje fuera, a su vez, el emisor del relato".

Es importante tener en claro que tanto el narrador como los personajes son seres dentro del mundo de ficción, es decir, seres de papel según Barthes (1970). No deben confundirse con el autor, quien es una persona real. Aunque como lectores podamos percibir a los personajes como "reales", en realidad no existen en el mundo material. Son seres creados exclusivamente para la ficción. Esta paradoja radica en el hecho de que, aunque existen en el contexto de la obra, no son tangibles. Como afirma Sánchez (1998: 84), "la persona existe; en cambio, el personaje pretende existir, pero solo es un conjunto de palabras ordenadas de una manera específica, palabras que dan forma a un ser ficticio". En el proceso de escritura, la persona que existe es el autor, quien está presente en el mundo real y crea a estos seres que, por un lado, también existen, pero solo en el mundo de ficción, dentro del relato. Por lo tanto, debe haber una separación entre el lenguaje utilizado y la persona que escribe, ya que "la persona psicológica (referencial) no tiene relación alguna con la persona lingüística, la cual no se define por intenciones, rasgos o disposiciones, sino por su posición (codificada) en el discurso" (Barthes, 1970: 35). De esta manera existe una separación entre el escritor, el narrador y lo que se narra.

En cuanto al narrador, y lo que nos interesa en esta tesis, encontramos al narrador-personaje. Todorov (citado en Barthes, 1970: 178) explica que hay tres tipos de narradores que también actúan como personajes. El primero es el "narrador > personaje (la visión desde atrás)". Este narrador conoce a la perfección a sus personajes y lo que van a hacer. Sin embargo, a nosotros, como lectores, nos oculta ese conocimiento. Este

narrador demuestra su superioridad al conocer los secretos de cada uno de sus personajes. Por ejemplo, podría mencionarse *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski, ya que este narrador siempre es consciente de los sentimientos y conocimientos de los personajes, especialmente de Raskolnikov: “La sensación de profundo disgusto que le oprimía y le ahogaba cuando se dirigía a casa de la vieja era ahora sencillamente insoportable. No sabía cómo librarse de la angustia que le torturaba. Iba por la acera como embriagado: no veía a nadie y tropezaba con todos”. (Dostoievski, 2021: 10) Como se puede ver en el ejemplo anterior, el narrador revela desde el principio el carácter de Raskolnikov, incluso antes de que el propio personaje exprese sus sentimientos.

El segundo tipo es el "narrador = personaje (la visión desde adentro)". Este narrador conoce a los personajes tanto como ellos mismos. A diferencia del ejemplo anterior, no sabe todo y, por lo tanto, no puede anticipar lo que va a suceder, ya que se desarrolla al mismo tiempo que los personajes. Un claro ejemplo de este tipo de narrador se encuentra en *Las vírgenes suicidas* de Jeffrey Eugenides (2018: 9):

—¿Tienes acaparado el baño o qué? Necesito una cosa. —Fue directamente al armario, pero se paró en seguida y enlazó las manos a la espalda—. En privado, si no te importa —le dijo, mientras Peter Sissen bajaba a toda prisa los escalones, rojo como un pimiento y, después de dar las gracias al señor y a la señora Lisbon, se lanzaba corriendo a la calle para poder contarnos en seguida que a Lux Lisbon le estaba saliendo sangre de entre las piernas en aquel mismísimo momento. Era cuando las moscas del pescado cubrían el cielo y ya se estaban encendiendo las farolas.

Como se puede ver, este narrador acompaña a los personajes y narra los eventos a medida que ocurren, sin adelantarse a los hechos ni conocer más de lo que los personajes mismos saben.

Finalmente, la tercera opción que nos ofrece Todorov es el "Narrador <personaje> (la visión <desde afuera>)". Este narrador no tiene ninguna relación con sus personajes, desconoce todo y su función es simplemente describir lo que hacen los personajes y lo que sucede en la novela. No participa activamente en la historia. Este tipo de narrador es poco común y se utiliza con poca frecuencia. Todorov ejemplifica esto con un párrafo de *La cléve de verre* de D. Hammett: "Ned Beaumont volvió a pasar delante de Madvig y aplastó la colilla de su cigarro en un cenicero de cobre con dedos temblorosos. Los ojos de Madvig permanecieron fijos en la espalda del joven hasta que este se enderezó y se dio vuelta" (Todorov en Barthes, 1970: 179).

Es fundamental comprender que el narrador es el sujeto de toda enunciación, independientemente del tipo de narrador utilizado. El narrador nos guiará a través del texto mediante descripciones de hechos, sentimientos, etc. Si bien las descripciones son objetivas, la visión del narrador puede ser subjetiva, lo que le permite jugar con el lector y los personajes. El narrador es "quien nos hace ver la acción por los ojos de tal o cual personaje, o bien por sus propios ojos, sin que para ello necesite aparecer en escena" (Todorov en Barthes, 1970: 179).

En este punto, sería necesario abrir un paréntesis para abordar la importancia del narrador dentro de la novela, o bien, clarificar por qué nos interesa tanto esta figura. ¿Por qué nos importa tanto que haya un narrador que narra?, valga la redundancia; se sabe que la concepción del narrador existe desde tiempos inmemoriales y a lo largo de la historia de la literatura ha habido muchas propuestas de narradores y formas de narrar. Sin embargo, en este contexto, la lectura que se hace del narrador, o del por qué es relevante en la concepción de la novela de Bolaño, es la siguiente: en primer lugar, Archimboldi como narrador le da sentido a la estructura tubular, como se observa en la figura 2; por lo tanto, gracias a esas imágenes, entendemos que el narrador Archimboldi sostiene toda la novela.

En ese sentido, la mayoría de los estudios narratológicos se centran en la focalización del narrador, es decir, desde dónde narra, su posición narratológica, como una voz casi

ontológica que narra, que conoce (o no) todos los acontecimientos que van a suceder. Sin embargo, en el caso del narrador Archiboldi, no nos interesa su focalización. Históricamente, los narradores han sido ignorados; ni siquiera es común tomarlos en cuenta dentro del universo narrativo. Su existencia se da por sentada, o incluso se obvia su existencia, por lo tanto, el narrador es sinónimo de invisibilidad de la voz narrativa.

Sabemos que el narrador, a través de su voz, va construyendo el corpus textual, sin embargo, es una figura que es inexistente, es decir, no existe más allá de la palabra “narrador”; podríamos decir que casi como el problema ontológico del personaje; en ese sentido: “la narrativa se caracteriza por la presencia de un narrador que cuenta algo a propósito de alguien; la novela es una narración de sucesos y creación de personajes” (Parys, 2022: 51) Hay que poner atención en esa última frase, porque pareciera que efectivamente, el narrador ha servido históricamente a los personajes; sin embargo, con la idea de Archiboldi narrador, podemos eliminar ese paradigma, y que por el contrario, construya a sus personajes, pero no para servirles a ellos, sino que ellos le sirvan a él. Hasta este punto, podemos poner de ejemplo al Quijote, quien es uno de los primeros narradores en salir del corpus textual, y así podemos ver la diferencia entre el narrador quijotesco al archiboldiano y para demostrar lo anteriormente dicho, recurrimos a la siguiente cita:

Quando leemos la primera frase tan de todos conocida: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero...” de inmediato surge la duda: ¿Quién escribe estas palabras, ¿quién es un narrador o “yo poético” de la novela? Mario Vargas Llosa afirma que se trata de un narrador anónimo, que habla a veces en primera persona pero más frecuentemente desde la tercera de los narradores omniscientes”. No comparto esta opinión y no tengo ningún reparo en afirmar que el narrador que abre la historia de las aventuras de don Alonso Quijada o Quijano no es otro que el propio Miguel de Cervantes Saavedra (Lara, 2024 :60)

Traemos este tema a discusión, porque cuestionarse quién es el narrador del Quijote, es “una pregunta frecuente entre los aficionados a la excelsa novela de Cervantes [...]” (Lara, 2024 :60); lo cual, nos lleva a afirmar que preguntarse por el narrador sí resulta una cuestión válida dentro de los estudios literarios, y, en segundo lugar, porque en la cita, el autor se está cuestionando sobre la naturaleza omnipresente del narrador; sin embargo, también manifiesta que el narrador de la novela puede ser el autor, es decir, una persona “real” que entra en el mundo ficcional, e incluso, es un narrador que se adelanta momentos de la narración, y se los dice a sus personajes; tiene una interacción directa con ellos, y hay una declaración de un YO narrativo: “Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la de Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero yo he podido averiguar en este caso y lo que he hallado escrito en los anales de La Mancha, es que anduvo todo el día, y al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre” (Lara, 2024 :61) en esa cita se puede ver que hay una declaración de un yo, nombrar ese pronombre es un reconocimiento de sí mismo como narrador, y eso implica claridad dentro de la narrativa, hay un yo contando la historia de Quijano, sin embargo, en 2666 en ningún momento hay una declaración de un yo narrativo, y de hecho, de ahí va la propuesta, por supuesto que sabemos que a lo largo de la novela, Archimboldi nunca sale a decir *yo estoy narrando*, ni siquiera hay indicios de eso, literalmente hablando, pero tampoco se necesita; vaya, no se necesitan pruebas contundentes para decir que Archimboldi es un narrador, porque la literatura no necesita pruebas, ni siquiera hechos, más cuando estamos hablando de una concepción de narrador, que es una categoría tan compleja. Aquí, valdría retomar algo que dice Chatman, (1990: 60) sobre el personaje-narrador:

La sintaxis es impersonal en toda la obra; el narrador es un *je néant* y su existencia sólo podemos suponérsela. Pero él *está* ahí: la narración no tendría sentido sin él. Y sin embargo, está prohibido hacer referencia a él, con nombres y pronombres, de manera que ¿cómo se pueden mostrar sus acciones, sus movimientos físicos más sencillos? Éstos sólo pueden ser sugeridos a través de las menciones que de ellos hacen otros existentes.

La cita es fundamental porque sabemos que a lo largo de esta investigación hemos asegurado la existencia de un narrador-personaje, como lo menciona Chatman. La postura es que es Archiboldi, sin embargo, mencionamos que él nunca asume su existencia, pero, podemos vislumbrar o inferirla a través de los otros personajes; ya vimos que este tipo de narrador para e teórico es un *Je néant*⁴; lo que se traduce a que su existencia solo se supone, no tiene que estar explícitamente dicha o enunciado su pronombre.

Por lo tanto, desde el pacto de lectura que realizamos con la novela, proponemos llevar la poética de la ficción al borde del abismo, a lo más lejos que se pueda llevar una lectura. En principio, podemos partir de que la novela, en sí misma es una hipérbole, una construcción que lleva tanto a sus personajes como a sus lectores a los extremos más irreales posibles y creemos que esa es la propuesta de 2666, si Bolaño dice que es una novela que se lo tragó, ¿por qué los lectores saldríamos ilesos?, este estudio parte desde esa idea, ya que “Disfrutar de la lectura no tiene que exigir a la novela ni credibilidad, ni coherencia lógica en su estructura” (Gilman en Barbara, 2022: 32) pensar en esto es también pactar con la idea de un narrador que no exprese, como con el Quijote “yo estoy aquí”, pero sí entender que es importante reconocer que existe dentro de la estructura narrativa. Tener a un narrador dentro de la novela que es ágil, que toma decisiones, es pactar con un narrador que nos propone una idea de novela como artefacto, en el que dentro hay un universo por sí mismo, y que existe *per se* del universo exterior.

En este punto, es oportuno decir que el problema ontológico del personaje ha existido desde Aristóteles, pero el problema del narrador no, ya que “El personaje para Aristóteles, es un agente de la acción” (Barbara, 2022: 50) es decir, por siempre, ha sido el personaje el que toma acciones subordinadas al narrador; en ese sentido “la narrativa se caracteriza por la presencia de un narrador que cuenta algo a propósito de alguien” (Barbara, 2022: 51) sin embargo, la estructura tubular, específicamente el centro oculto

⁴ *Je néant* del francés se traduce como “yo nada” o “yo soy nadie”.

interpretado como un narrador oculto, nos permite entender la narración, el hecho de narrar, el acto narrativo entendido como un devenir estructural que no se subyace a los personajes, sino todo lo contrario, el personaje se subordina ante el narrador. Si el personaje se construye con las palabras, el narrador es el lenguaje y el creador de una realidad alterna, de un mundo posible que existe gracias a sus narradores, y a los hechos narrados.

Esto que se está diciendo no tendría sentido sin la estructura tubular, sin un centro oculto que sería Archimboldi; él es el centro, no un inicio ni un final, sino un punto de construcción, y es que en la literatura estamos acostumbrados a que las lecturas que hacemos haya un inicio y un final en algún punto, pero la estructura tubular y su centro oculto, son un punto de fuga, desde donde converge la novela y sale abismalmente al exterior. Sin embargo, cabría preguntarse, ¿para qué estudiar la estructura tubular? ¿para qué nombrar a un narrador? ¿para qué observar los bosquejos que pueden tener o no sentido?

Por ejemplo, en el Quijote, la construcción del personaje es importante, y recurrimos a este clásico porque con Cervantes se inicia la novela como la conocemos. Sin embargo, la respuesta a la pregunta anterior, es porque 2666 trata sobre el universo narrativo, sobre el acto de narrar, la narrativa misma como centro de fuga y sostenimiento de cualquier otro ente narratológico; el narrador en el centro sosteniendo toda la creación de su universo, oculto, porque nadie lo ve, pero exponiéndose a sí mismo a través de cada uno de sus personajes, de sus construcciones de lenguaje y de palabras. Los personajes viven dentro de un lapso específico de tiempo, pero si uno se focaliza en el narrador, este los vive antes y después, porque no tiene una especificidad de tiempo, es un punto de fuga en un devenir abismal.

“Para Boris Tomachevsi, el personaje es un conjunto de motivos cuyo fin es conectar la trama” (Barbara, 2022: 53); aquí es importante poner atención a eso, si el personaje lo vemos como motivo, el narrador entonces es la acción; elaborando: los personajes conectan la trama, al final son un pretexto conductual para decir lo que el narrador tenga

que decir, el narrador sostiene a estos personajes y les da un soporte real dentro de la ficción, Archiboldi es ese soporte, y ese es el pacto de lectura que proponemos. ¿Por qué Archiboldi es quien narra?, y por qué no otro personaje; porque la novela está proponiendo una figura de autor, que es Hans Reiter, y una figura ficcional, o un *nome de plume*, que es Archiboldi. Cabe aclarar que entendemos las categorías autor-narrador ambos vistos desde la ficción, y en ese orden de pensamiento, Hans Reiter es la categoría autoral, el personaje, el escritor, la persona ficcional. Y Archiboldi es una categoría narratológica, es decir, es la voz que está narrando, pero solo puede verse de esa forma, cuando se entiende que la estructura tubular permite una puesta en abismo, se puede cuestionar la ontología de quien narra, y la de la voz narrativa. ¿Por qué narrar una novela abismal? De pronto es cuestionarse también sobre la importancia de narrar por narrar cuando en cuestiones literarias y lectores es cada vez más difícil sostener la lectura de una novela de ese calibre, e incluso, porque en este siglo ya no se escriben novelas tan largas, por eso, asumimos que 2666 es una propuesta de narración, de formas de narrar, de entender la narrativa, y de crear narraciones.

En ese sentido, en las próximas páginas abordaremos la idea principal de esta tesis: Archiboldi es el narrador-personaje de 2666. Este narrador-personaje es quien narra, y es también el centro oculto de la estructura tubular. Desde él se crea la *mise en abyme*, que es la obra dentro de la obra. A partir de aquí, veremos cómo Archiboldi se refleja en los otros personajes para crear el abismo. También discutiremos algunos ejes temáticos que reforzarán nuestras afirmaciones. Seguiremos la siguiente línea: "La parte de Archiboldi", "La parte de los críticos", "La parte de Amalfitano", "La parte de Fate" y finalmente "La parte de los crímenes". Comenzamos con Archiboldi porque fue la primera parte escrita por Bolaño y terminamos con los crímenes porque fue la última parte escrita e inconclusa. A lo largo de este recorrido, veremos cómo se desarrolla la voz de Archiboldi, desde su formación como escritor y su contacto con los primeros libros, pasando por diversas formas de escritura, hasta llegar a "La parte de los crímenes".

2.1 La construcción de una voz narrativa: “La parte de Archimboldi”

2666 está dividida en cinco partes: "La parte de los críticos", "La parte de Amalfitano", "La parte de Fate", "La parte de los crímenes" y "La parte de Archimboldi". Aunque cada una de ellas puede leerse de manera independiente como novelas separadas debido a su autonomía, conforman un todo. Desde el inicio de la escritura de 2666, Bolaño decidió que sería una novela completa, apostando por la totalidad. Su editor, Jorge Herralde, afirma: "La idea original de Bolaño fue, naturalmente, publicarla en un volumen, pero en los últimos tiempos, obsesionado como siempre por el bienestar económico de sus hijos, decidió que se publicaría en cinco volúmenes en varios años" (Herralde en Clarín, 2021). Este dato biográfico resulta esclarecedor e importante para la interpretación de la obra, ya que, a pesar de estar dividida en partes, la novela fue concebida como un todo.

Se podría preguntar: ¿qué consecuencias tiene esto a la hora de abordar el texto? Es cierto que normalmente debemos separar lo que leemos del contexto externo, pero en el caso de Bolaño es diferente (por eso, al inicio de esta tesis, hay una aclaración sobre su concepción de vida y literatura en el apartado 1.4. El código Bolaño. Por lo tanto, debemos entender la obra como algo totalizante, que, a pesar de su fragmentariedad y de que cada parte pueda tener una lectura unitaria, existe la opción que propone Bolaño de considerarla como una sola unidad, una novela totalizante. Si pensamos en la obra como una totalidad, es importante tener en cuenta que debe existir algo que una las cinco partes. Normalmente se dice que la unión radica en Santa Teresa o en el mal, pero nuestra postura es que lo que une las partes es Archimboldi, ya que es el centro oculto que propone la estructura tubular.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, es decir, que Archimboldi es el narrador y el centro oculto que une las cinco partes, en el presente capítulo haremos un recorrido de sus inicios como escritor, desde que robó su libro favorito: "Y, además, a

los seis años había robado un libro por primera vez. El libro se llamaba *Algunos animales y plantas del litoral europeo* (Bolaño, 2019: 867). Luego, exploraremos la escritura autobiográfica de Anski y posteriormente viajaremos a Santa Teresa.

De igual forma, explicaremos cómo a través del narrador se construye una *mise en abyme* de corte reflejo. En otras palabras, este reflejo implica dos aspectos fundamentales. En primer lugar, encontramos una búsqueda de Archimboldi como narrador a través de su propio personaje. Esta búsqueda se centra principalmente en su poética, ya que narra las cinco partes con el propósito de encontrar su voz narrativa. Por esta razón, los personajes principales de cada parte están íntimamente ligados a la escritura, abarcando desde la autobiografía y la crítica literaria hasta las cuestiones existenciales que surgen de la escritura, pasando por el periodismo, hasta alcanzar el momento culminante de su voz narrativa.

En segundo lugar, los personajes ayudan a Archimboldi a descubrir esta poética, ya que cada uno de ellos encuentra en el alemán su propio reflejo, como si se tratara de un prisma que les permite explorar su identidad, encontrar su propia escritura, su voz narrativa y la estética de la novela. Cada personaje tiene su propio motivo, que a su vez se entrelaza con los motivos de los demás. Es por ello que cada una de las partes se relaciona entre sí a través de Archimboldi, quien aparece de manera implícita o explícita, e incluso en ocasiones con un simple guiño.

2.1.2 El buceo o la búsqueda de la totalidad

En el siguiente apartado abordaremos la noción de totalidad, un tema que es recurrente en la literatura de Roberto Bolaño. Como menciona el investigador Pedro Salas Camus (2016: 27), "la noción de totalidad [...] es algo que ya ha sido introducido en el mundo crítico en relación a Bolaño, de hecho, podría considerarse una especie de lugar común

al referirnos a 2666". Es sabido que, desde la perspectiva de Bolaño, esta novela aspira a ser una obra total. Sin embargo, en esta investigación, deseamos explorar que la totalidad también forma parte de una propuesta estética.

Para ello, se reconoce que 2666 retoma la idea de totalidad dentro del sistema literario del siglo XX, en particular desde la concepción del Boom latinoamericano (Galve, 2013: 30). Es importante resaltar el término "sistema literario", ya que el Boom fue uno de los sistemas que dominaban la literatura latinoamericana en el pasado, y Bolaño buscó romper con esa tradición para crear una visión particular de totalidad. Esta visión propuesta por el Boom latinoamericano se fundamenta, principalmente, en "la descripción de una realidad que es múltiple, un abanico de realidades o una realidad compuesta por niveles muy distintos, en los cuales coexisten la razón, la sinrazón, una realidad objetiva y una realidad puramente subjetiva" (Schlickers en Galve, 2013: 31). Dentro de esta realidad objetiva mencionada por el autor citado, se destaca la idea de que en este sistema literario predomina la búsqueda de una identidad latinoamericana, pero desde una perspectiva universal, es decir, aspiraban a que la literatura latinoamericana ascendiera a la categoría de "literatura universal", desde la propia identidad del continente.

Por otro lado, la novela total también explora otros aspectos importantes, como los límites de la conciencia humana y, desde un plano metafísico, establece una interacción con el contexto político, social, histórico, filosófico y cultural (Galve, 2013: 32). Esto implica que la novela total buscaba comprender al ser humano, al sistema, su contexto y, por supuesto, que la literatura trascendiera su mera dimensión estética, convirtiéndose en algo que puede llevarnos al conocimiento.

Esa era la búsqueda totalizante del Boom latinoamericano, donde se privilegiaban textos muy largos, ya que, según Galve (2013: 33), "esta novela total sigue un ritmo narrativo lento, orientado a hacer reflexionar y cuyo objetivo principal es crear una realidad única e inigualable para cada lector". Sin embargo, esta novela total promovida por el Boom también era elitista, ya que pocas personas podían acceder a ella debido a que este tipo

de literatura podría interpretarse como de difícil acceso, en sentido intelectual, precisamente, por el lenguaje que utilizaban. La mayoría de los escritores que aspiraban a la novela totalizante pertenecían a la élite literaria y se beneficiaban del sistema político y literario. Según Galve (2013: 34), "estos escritores eran privilegiados con un acceso total a la lectura y cultura universal; no representaban a la gran mayoría del pueblo latinoamericano. El destinatario de la novela total es el lector erudito, cuyo indispensable conocimiento literario, histórico y filosófico era necesario para poder tener un acercamiento y un diálogo con esta literatura.

Ahora bien, la propuesta de Bolaño con respecto a la novela totalizante no tiene nada que ver con lo que buscaba el Boom latinoamericano. Su escritura no se enfoca en la búsqueda de la identidad latinoamericana. En cambio, su apuesta totalizante se dirige hacia lo estético, pues según Salas (2016: 4), "la razón puramente estética de Bolaño es, antes que nada, la ambición de escribir una obra maestra". La poesía pura, relacionada con la creación de la obra maestra, hace referencia a que Bolaño busca algo dentro del lenguaje. Según Percia (2018), la poesía pura se traduce en que la palabra tiene un carácter emancipador de todas las cosas que la atan a la practicidad; un lenguaje alejado de cualquier ideología política, moral o teológica y que vea "a la poesía en sí misma como objeto estético y a la vez teórico" (Percia, 2018). Precisamente hacia ese objetivo se dirige *2666*, siendo una propuesta teórica sobre la literatura contemporánea, pero también una experiencia estética.

Por lo tanto, toda la novela es una búsqueda de la escritura total y absoluta, tal como Bolaño la entendía. Por eso, utiliza a otros personajes escritores para explorar su propia escritura, siendo uno de ellos Benno von Archimboldi; por lo tanto, es importante observar a Archimboldi desde su formación como lector y posteriormente como narrador, escritor y personaje. Conviene recordar que el alemán desempeña un papel fundamental en estas tres instancias, ya que se forma como lector gracias a sus influencias literarias y a lo que ha leído, así como a sus experiencias como soldado antes de dedicarse a la escritura narrativa.

En primer lugar, es necesario preguntarse quién es Archimboldi. Desde el inicio de esta parte, nos da un bosquejo de este personaje y el narrador hace mención de sus padres. "Su madre era tuerta. Tenía el pelo muy rubio y era tuerta. Su ojo bueno era celeste y apacible, como si no fuera muy buena, un montón. Su padre era cojo. Había perdido la pierna en la guerra y había pasado un mes en un hospital militar cercano a Düren" (Bolaño, 2019: 836). A partir del perfil de sus padres, podemos observar varios aspectos que se relacionarán con la vida de Hans.

En primer lugar, está la monstruosidad, ya que sus padres no tienen cuerpos normativos. En segundo lugar, la descripción tiene un tono de claroscuro: su madre no era inteligente, pero sí buena; su padre, a pesar de haber estado en la guerra, tampoco era malo. Pareciera que, desde el cuerpo de ambos, el hecho de que les falte una parte de sí mismos, es un preludio de una de las características del alemán: la búsqueda. La falta de un miembro, algo que el cuerpo o la mente no tienen, podría ser una metáfora de aquello que no se posee y, por lo tanto, de la búsqueda de lo totalizante, como se mencionó al inicio de este apartado.

Por otra parte, la descripción que se nos da, ya desde un principio, de cómo y quién es Hans Raiter, podría verse, de igual forma, como algo que podríamos poner atención:

En 1920 Nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga. Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que, así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora de donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer. Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad solo 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. (Bolaño, 2019: 865)

Volvemos con la corporalidad monstruosa al decir que el niño no parecía precisamente un niño, sino un alga, algo no humano. Estas descripciones son fundamentales porque nos pueden dar una idea de que él no era un niño normal; había algo que lo sacaba de ese molde normativo, pues más adelante el narrador menciona que no le gustaba el mar como “al común de los mortales”. Ese guiño ya lo eleva, o rebaja a otra categoría no mortal, no humana, podría decirse.

Estas características físicas monstruosas se verán reflejadas en la mente de Hans Reiter. Pues, si seguimos la línea de la descripción del narrador, nos podemos encontrar con otra característica, que parecieran, serán definitorias para la creación de él mismo como escritor, cuando dice que no le gustaba el mar, sino el fondo del mar. Ahí hay un guiño a dos cuestiones, la primera es que, aunque dice que no le gusta el mar, (superficie) le interesa el fondo (la forma), y esta tesis está explorando la forma de 2666. También otra cosa a destacar de la cita anterior es que nos lleva a pensar en los abismos, pues a Hans Reiter le interesaban los abismos y el fondo del mar lo es porque no tiene fin; pero esta percepción abismal también nos podría remitir a la literatura, y lo que él piensa que es la literatura, así como a dónde quiere llegar con la escritura, lo que significa que el abismo puede tener dos connotaciones, el primer caso, respecto a la estructura de la novela, que es un *mise en abyme*; pero por otro lado, podemos pensar que es también una forma de ver el mundo, es decir, que hay un abismo cultural, social, económico, e incluso, que es un abismo el propio sistema literario latinoamericano, que es el que se refleja, tanto en la estructura de la novela, así como en los temas que trata. Al respecto, “[...] consideramos que 2666 habla también de una idea de lo que es la literatura y de lo que significa ser escritor” (Torres, 2012: 86); y eso es relevante, porque, en general, 2666, es un texto que habla de la escritura, y cómo se forma un escritor desde sus inicios, sus gustos literarios, así como sus influencias.

Ya habíamos mencionado que nuestra premisa es que Archiboldi es el narrador de 2666, lo cual se traduce en que hay una postura desde la focalización del narrador, así como la estructura del propio texto, pues no podemos ignorar “El hecho de que la novela inicie y termine con este personaje [ya que] implica que se trata de la indagación de una

figura de escritor en el mundo de la ficción de Bolaño” (Torres, 2012: 87). Así pues, para comprender la búsqueda estética de la novela, lo primero que debemos explorar será la manera en que Archimboldi se formó como escritor, en el entendido de que esta figura es la representación de Bolaño⁵, así como sus primeras influencias, que serán determinantes a la hora de escribir.

Es conveniente poner suma atención a las primeras descripciones que hace el narrador sobre Hans Reiter, pues, hay mucho énfasis en el concepto fondo, y superficie: “Cuando la tuerta lo bañaba en un barreño, el niño Hans Reiter siempre se deslizaba de sus manos jabonosas y bajaba hasta el fondo, con los ojos abiertos, y si las manos de su madre no lo hubieran vuelto a subir a la superficie él se habría quedado ahí” (Bolaño, 2019: 851). Aquí nos habla de que el niño prefería quedarse en el *fondo*, en vez de la superficie. Consideramos que aquí se presenta una clave sobre su posterior posicionamiento sobre la literatura, es decir, lo que significa el fondo en su concepción de obra literaria.

Como sabemos, Bolaño le daba suma importancia al fondo y forma de lo que escribía, sobre todo, porque buscaba una nueva forma de narrar, de hacer literatura, y establecer un parteaguas en la literatura latinoamericana; para ello, su escritura se basa mucho en la estructura de lo que escribía, pero también utilizaba juegos autorreferenciales, como nos lo dice la periodista Mónica Maristain:

[...] he encontrado en él lo que debe tener un verdadero poeta que es la voluntad de escribir algo distinto. En la voluntad de escribir algo distinto en su caso se traspasa a la novela y se nota mucho. Por eso su obra narrativa es tan extraordinaria, porque es distinta y hoy, la novela está por suerte o por desgracia, bastante adocenada y todo mundo hace más o menos lo esperable. Roberto

⁵ Aquí cabe aclarar que, aunque Archimboldi es la representación ficcional de Bolaño, entendemos al escritor alemán desde la ficción, es decir, separamos al chileno del alemán porque el segundo es ficcional, y el primero es el referente real.

hacía siempre cosas inesperadas, aunque fueran reiterativas en su propio mundo, porque los grandes escritores son también autorreferenciales [...]. (Maristain, 2012: 171)

En esa búsqueda por encontrar nuevas formas de narrar entendemos que a Bolaño le interesaba crear otras estructuras, y que privilegiaba la forma sobre el tema, como él mismo lo dice:

Mira una novela en donde lo único que –en donde sólo– que sólo se sostiene por el argumento, por un argumento y por la forma lineal de contar un argumento, o no lineal; simplemente un argumento que se sostiene en una forma más o menos archiconocida. Pero no archiconocida en este siglo, sino en el XIX. Esa novela se acabó, se va a seguir haciendo ese tipo de novelas y se va a seguir haciendo durante muchísimos años. Pero esa novela ya está acabada, y no está acabada ahora porque yo lo diga, está acabada desde hace muchísimos años. (Sinhuenza, 2021)

Así pues, con esa cita podremos observar que lo que es más importante para Bolaño es la estructura, es decir, el fondo, sobre la superficie, justamente como lo está diciendo el narrador cuando habla de la infancia de Hans Reiter. Este punto nos hace asegurar que el alemán, quien es el narrador de *2666*, también prioriza el fondo de la escritura, lo que se verá reflejado en la estructura tubular.

Su búsqueda por la totalidad se ve reflejada, definitivamente, en todos los aspectos de la novela. Por ejemplo, en la ruptura con el *Boom* latinoamericano, como mencionamos, el chileno ha buscado la separación de esta corriente literaria, porque consideraba que la literatura futura tendría que experimentar con las estructuras y dejar la clásica “estructura circular”, y eso también se ve en el cuerpo infantil de Hans Reiter, cuando el narrador dice lo siguiente: “[...] los fragmentos de su cuerpo que se alejaban en todas las direcciones, como naves sonda lanzadas a ciegas a través del universo [...] Se puso rojo y se dio cuenta de que estaba atravesando una zona muy parecida al infierno”

(Bolaño, 2019: 866); si ponemos atención en la frase “los fragmentos de su cuerpo que se alejaban en todas las direcciones” podemos remitirnos a la estructura tubular que Bolaño propone⁶; un cuerpo, una estructura con partes fragmentadas que van hacia varias direcciones.

De igual forma, desde su cuerpo e infancia se pueden vislumbrar otros aspectos que tienen que ver con la estructura de la novela y, por lo tanto, con la búsqueda de la totalidad. Esa totalidad no es otra cosa que su propia visión del mundo a través de la escritura: "Hans Reiter caminaba con pasos inseguros debido a que se movía por la superficie de la tierra como un buzo primerizo por el fondo del mar. En realidad, él vivía, comía, dormía y jugaba en el fondo del mar" (Bolaño, 2019: 866). Aquí es importante hacer una acotación con respecto a que cuando se habla de las "profundidades del mar", se está haciendo referencia al quehacer literario, como lo podemos ver en la siguiente cita, donde hay una ilación entre el hecho de comenzar a bucear y su iniciación en la lectura: "Y además, a los seis años había robado un libro por primera vez. El libro se llamaba “Algunos animales y plantas del litoral europeo”. Lo escondió debajo de su cama, aunque en la escuela nunca nadie echó de menos el libro. Por aquella misma época empezó a bucear" (Bolaño, 2019: 867). El elemento del agua parece ser sustancial en el desarrollo de Hans Reiter como lector y, posteriormente, como autor. En primera instancia, porque el agua y su fondo son un abismo, pero también porque el agua puede ser un reflejo.

El agua está presente desde el comienzo de "La parte de Archiboldi", ya que parece ser un símil del quehacer literario: "El libro “Algunos animales y plantas del litoral europeo” lo tenía dentro de la cabeza, como suele decirse, y mientras buceaba iba pasando páginas lentamente" (Bolaño, 2019: 868). Así, el agua es un elemento definitorio al comienzo de la escritura de Archiboldi, precisamente cuando era niño y comenzó a interesarse por la literatura. Por eso, al inicio de la novela, hay tantas referencias al agua, al abismo que implican las profundidades del mar y al buceo como

⁶ Ver imagen 1.

un símil de la lectura. Bucear significa, en este caso, una exploración inicial de la lectura, la cual posteriormente se convertirá en escritura.

El tema del agua, el mar y el buceo, tienen que ver con la totalidad, ya que, si nos remitimos al referente acuoso, encontramos que el mar, ese donde Hans Reiter quería explorar las profundidades, es inmenso e inasible, precisamente como la estructura y obra que aspira el alemán, por eso, no es de extrañar que “La parte de Archimboldi” comenzara con el referente de las profundidades del mar. Y esa es justamente la apuesta de Roberto Bolaño quien “[...] busca [escribir] una obra literaria que aspira a la representación de una visión del todo, incluso si este proyecto, según sus propias palabras, es imposible de ser logrado por un medio como el literario” (Salas, 2016: 7); sin embargo, aunque Bolaño pensaba que escribir una visión del todo, como lo dice el autor citado, era prácticamente imposible, desde el inicio de “La parte de Archimboldi”, podemos ver que su apuesta es absoluta y total.

Por eso, las primeras imágenes tienen que ver con el agua, con este elemento que no tiene fin, porque precisamente esa era la apuesta del propio Bolaño sobre la literatura. Una apuesta a lo infinito, a algo que ni siquiera él mismo podría alcanzar. Por otra parte, la búsqueda de totalidad también se relaciona con la conjunción de todo lo que Bolaño había escrito anteriormente. La apuesta por la totalidad se refleja en *2666*, ya que, gracias a su extensión, se plasman en esta obra las esferas conceptuales y culturales que Bolaño ha desarrollado a lo largo de su producción en una sola unidad (Soles, 2016: 91). Esto significa que *2666* es la culminación de toda la obra narrativa de Bolaño, y en ella se encuentran presentes sus obsesiones por la escritura, la mitificación de la escritura, el norte de México, la sátira sobre la Alemania nazi, el desdén por lo académico y los sistemas literarios.

En otras palabras, todos los temas relacionados con la escritura que interesaron al escritor chileno se encuentran condensados en *2666*. Esta obra representa una concepción de totalidad, pero no marca el fin de su obra, sino que es un referente que abarca todo lo que Bolaño escribió y cómo concebía la labor literaria. De esta manera,

el agua y el mar se convierten en referencias de aquello que Bolaño consideraba como literatura. Esto nos lleva a las referencias de los espejos dentro de la novela que son importantes, en primer lugar, porque asumimos que estamos en una *mise en abyme* en modo reflejo y que Archimbodi se refleja en sus personajes para construir su poética, o bien, como lo menciona la siguiente cita: “Durante el siguiente congreso al que asistieron (<La obra de Benno von Archimboldi como espejo del siglo XX>, un encuentro de dos días de duración en Bolonia, copado por los jóvenes archimboldianos italianos [...]) (Bolaño, 2019: 99) donde se puede ver claramente que el nombre del congreso hace referencia que la obra archimboldiana es un reflejo del siglo XX y justamente a eso nos referimos, que 2666 puede ser la representación de las literaturas y los contextos del siglo XX e inicios del XXI; respecto al reflejo del narrador con los personajes en la estructura narrativa, cabe destacar una cita de Chatman (1990: 61) [...] aprendemos a ver las acciones del narrador-protagonista a través de las acciones de otros personajes”; esa cita del crítico literario, define muy bien hacia donde nos dirigimos, pues hace mención que las acciones del narrador funcionan a través de los otros personajes, esto nos remite a los juegos ópticos que se verán a continuación y que tienen relación con el referente pictórico de nuestro personaje,

2.1.3 Archimboldo, un especialista en juegos ópticos

En el apartado anterior, hemos explorado la relación entre Archimboldi y el agua, y cómo sumergirse y adentrarse en las profundidades del mar está relacionado con la creación literaria. En esta sección, nos adentraremos en el cuaderno de y su relación con Archimboldi-narrador para proporcionar algunas pautas que nos ayudarán a entender por qué consideramos que el escritor alemán es el narrador de la novela.

El cuaderno de Ansky desempeña un papel fundamental en la parte de Archimboldi, ya que nos ayudará a comprender los fundamentos de la *mise en abyme* en nuestra estructura tubular. ¿Por qué? porque los diarios de este escritor son esenciales para entender la escritura del alemán. En este sentido, “[...] Archimboldi actuará como el viejo escritor Morelli de los 'capítulos prescindibles' en *Rayuela*, de Julio Cortázar. Es decir,

como un 'orientador' o 'propiciador' de las claves de lectura de la globalidad de 2666" (Ríos, 2014: 138). Ya hemos mencionado previamente que Archiboldi es de alguna manera similar a Morelli, ya que esa es más o menos su función dentro de 2666. Sin embargo, esta característica se acentúa en la quinta parte con la ayuda de los cuadernos de Ansky.

En este sentido, Ansky se convierte en un puente para Archiboldi, ya que a través de él conocemos las intenciones estilísticas, sus pensamientos sobre la literatura, la lectura y la escritura. Para continuar con las pautas pertinentes, es importante aclarar, que la novela es un juego de espejos, una *mise en abyme* en forma de espejo, y Archiboldi se refleja en sus personajes. Por lo tanto, creemos que Ansky es en realidad un doble del escritor alemán, y que los cuadernos que encontró pertenecen precisamente a Archiboldi y no a Ansky. Llegamos a esta conclusión gracias a la siguiente cita:

Una vez le preguntó si el cuaderno lo había escrito él. Reiter lo miró como si la pregunta fuera tan estúpida que no hiciera falta contestarla —Lo escribió un amigo —dijo. —Un amigo muerto —dijo la voz dormida de Wilke. —Más o menos —dijo Reiter, y siguió leyendo. Se puso a pensar en las apariencias de las que hablaba Ansky en su cuaderno y se puso a pensar en sí mismo. (Bolaño, 2019: pos. 4332)

Si bien en la cita anterior, Hans Reiter niega que él haya escrito esos cuadernos, "La literatura, debido a su condición de "universo paralelo", será ese espacio en donde el sujeto podrá "concebirse" alternativamente". (Ríos, 2014: 135); y, en ese sentido, si pensamos a la literatura como un universo paralelo, o como un mundo posible, y si asumimos que toda la novela en sí misma es un espejo, podremos pensar que Anski es un reflejo de Archiboldi, y, por lo tanto, la producción literaria que éste haga. No es de extrañar que Hans Reiter niegue la autoría de esos cuadernos, porque, como lo podemos constatar en "La parte de los críticos", Archiboldi es un escritor cuya autoría se niega a ser revelada, es decir, a pesar de la búsqueda insaciable que hacen los críticos para conocer al escritor alemán, este nunca se les revela, por el contrario, al final

de la parte de los críticos, pareciera que se dan por vencidos y ya no lo buscan, porque Archimboldi ya es parte de ellos:

—Créeme—dijo Pelletier con una voz muy suave, como la brisa que soplaba en ese instante y que impregnaba todo con un aroma de flores, sé que Archimboldi está aquí [...] en alguna parte, en Santa Teresa o en los alrededores [...] Que está aquí, y señaló la sauna, el hotel, la puesta, las rejas. (Bolaño, 2019: 221)

Así pues, según Torres (2012: 91), "Archimboldi no es un personaje que encarne una subjetividad que vamos a ir descubriendo; es más bien una figura o un motivo de escritor que aparece en episodios hilados solo por su propia presencia". Esto significa que Archimboldi es una manifestación de la escritura, es decir, a lo largo de las cuatro partes anteriores de "La parte de Archimboldi", este escritor alemán estará "jugando" con la escritura para desarrollar plenamente su voz narrativa. De esta manera, aparece en las cuatro partes, enlazando todo a través de una presencia que no es tangible, pero sí simbólica, expresando sus reflexiones sobre la escritura y la literatura. Por tanto, es necesario que en este capítulo examinaremos cómo la voz de Archimboldi ha madurado a través de sus personajes, lo cual también se evidencia en los cuadernos de Ansky.

Por lo tanto, resulta crucial observar la relación que existe entre Archimboldi y los cuadernos de Ansky, ya que estos parecen ser un refugio para Hans Reiter durante su etapa como soldado. Sin embargo, lo que nos interesa destacar es cómo el joven Reiter se transforma en un lector compulsivo y apasionado por esa otra vida, en la cual se adentra sin precauciones. El descubrimiento de los cuadernos, además de introducir la historia de Ansky e Ivánov, sirve para reafirmar a Reiter como un lector, más que erudito, apasionado. Es también por medio de la lectura de esos cuadernos que Reiter descubre el nombre de Giuseppe Arcimboldo (1527- 1593), nombre del cual va a apropiarse una vez que decide convertirse en escritor. (Torres, 2012)

En esa línea de pensamiento, Hans Reiter deja de ser Hans Reiter —si se permite la redundancia— para convertirse en Benno von Archimboldi gracias a los cuadernos de

Ansky. Estos cuadernos representan el descubrimiento de que, además de ser un lector voraz, también puede escribir. De esta manera, los cuadernos le sirven al escritor alemán para descubrirse a sí mismo como escritor y comprender que la literatura es también una forma de "salvación" frente a los momentos difíciles de la vida, como la guerra.

Por otro lado, el hecho de que Hans haya adoptado el nombre del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo es trascendente pues esto también tiene que ver con la idea de estructura tubular, su noción de literatura e incluso, su percepción de escritura: "En el cuaderno de Ansky aparece, y es la primera vez que Reiter lee algo sobre él, mucho antes de ver una pintura suya, el pintor italiano Arcimboldo, Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o Arcimboldus, nacido en 1527 y muerto en 1593" (Bolaño, 2019: 1401).

En la figura y obra de este pintor podemos identificar algunas directrices que nos ayudarán a comprender mejor la estructura tubular y la *mise en abyme* como reflejo. La elección de Hans Reiter de adoptar una derivación del apellido de Giuseppe Arcimboldo como su *nom de plume* no es una coincidencia, sino que está intrínsecamente relacionada con la estética de sus pinturas. Si nos acercamos a sus obras, encontraremos retratos compuestos por frutas superpuestas, lo cual implica la existencia de un orden en medio del caos representado por estas frutas. Su apuesta estética busca crear un efecto óptico en el que, además de percibir claramente las frutas, verduras e incluso animales, como se puede apreciar en su retrato "Agua"⁷, también podemos observar los rostros y gestos de sus personajes.

Cardona (2021: 344) señala que "juega con los efectos ópticos que subliman la polifonía de la imagen. En cada una de sus pinturas, estos efectos se despliegan en un doblez, tanto como una operación de plegado como un divertimento ante la perplejidad de la imagen entre la metonimia y la metáfora". De manera similar, podemos observar que

⁷ Revisar el apartado de "Anexos"; ahí se encuentra la pintura.

Archimboldi como escritor, emplea esta misma estrategia en su escritura, creando un efecto óptico en su narración. Por eso hemos mencionado que se refleja en sus personajes. Además, creemos que al igual que el pintor encuentra un orden en el caos, construyendo rostros a partir del caos o del *collage* de frutas, Archimboldi como escritor hace lo mismo. Esto se evidencia cuando Hans está leyendo los cuadernos de Ansky: "A partir de la muerte de Ivanov, el cuaderno de Ansky se vuelve caótico, aparentemente inconexo, aunque en medio del caos, Reiter encuentra una estructura y un cierto orden" (Bolaño, 2019: pos14078). Aquí regresamos una vez más a la importancia de la estructura, donde podemos apreciar la relevancia que le otorga el personaje alemán en el ámbito literario.

En este punto, es pertinente explorar el artículo titulado "Arcimboldo, o El retórico o el Mago" de Roland Barthes (2022), el cual analiza la obra pictórica del pintor italiano. En dicho artículo, encontraremos varios puntos de conexión que nos ayudarán a comprender la estructura tubular propuesta por Bolaño. Podríamos afirmar que este pintor resulta ser una importante fuente de inspiración para la escritura de la novela que estamos estudiando y nos ayudará a comprender diversas cuestiones relacionadas con dicha estructura.

Según Roland Barthes, la obra del pintor italiano Arcimboldo es un conjunto de figuras retóricas y juegos ópticos en los cuales juega con las frutas. Sin embargo, estas frutas no solo son elementos visuales, sino que también adquieren un significado simbólico. Por ejemplo, un plátano deja de ser simplemente un plátano para convertirse en una nariz, un higo puede representar un pómulo.

Se trata de juegos de homonimia, en los cuales algo adquiere simultáneamente otro significado. Barthes (2022: 134) señala que "Es como si Arcimboldo, a la manera de un poeta barroco, explotara las <curiosidades> de la lengua, jugara con la sinonimia y la homonimia. Su pintura tiene un trasfondo de lenguaje, su imaginación es plenamente poética: no crea signos, los combina, los permuta, los desvía [...]". Si consideramos la pintura de Arcimboldo, de quien Archimboldi toma su nombre, podemos apreciar cómo

se asemeja a 2666. Pareciera que gracias al lenguaje, el autor realiza una especie de collage en el cual las cinco partes que conforman la novela se convierten en un todo sin perder la autonomía de cada una de ellas. De manera similar, las pinturas de Arcimboldo, aunque formadas por piezas singulares, en conjunto adquieren otro significado sin perder su autonomía individual.

Esta metáfora nos permite comprender el libro de manera similar a las pinturas del artista italiano, ya que, como menciona Barthes (2022: 136), "la metáfora gira sobre sí misma, pero lo hace con movimiento centrífugo: las salpicaduras del sentido saltan hasta el infinito". En ese sentido, las cinco partes de la novela también giran en un movimiento centrífugo, lo cual permite que la novela se refleja entre sus partes y adquiera un sentido infinito. Es importante destacar que la novela no necesita tener un inicio ni un final definidos. y que incluso, la "última" parte de la novela fue la primera en ser escrita y que "La parte de los crímenes" ni siquiera está completa.

Según Bullosa (en Maristain, 2012: 299), "La parte que queda inconclusa de 2666 es la de los crímenes, escribió primero 'la parte de Archimboldi'". Además, el hecho de que la novela no esté terminada y que el inicio se encuentre en el final demuestra que, a pesar de que haya partes que aglutinan la novela, no hay un inicio ni un final establecido. Por lo tanto, no nos encontramos frente a una novela con una estructura tipo *ouroboros*, donde el inicio y el final deberían coincidir. Aunque se ha pensado que ese inicio y final tienen lugar en Santa Teresa, la estructura tubular nos muestra que no existe como tal algo que se pueda llamar inicio. Por el contrario, estamos ante una novela en la que resulta imposible encontrar una línea conductora narrativa que comience en un lugar y termine en otro.

Siguiendo la línea de comparación con la obra de Arcimboldo, es relevante destacar lo siguiente: "Todos los cuerpos en su rostricidad están en un flujo perpetuo como ríos, principio interno que permite que las partes entren y salgan continuamente" (Cardona, 2021: 348). Si trasladamos esto a la novela que nos ocupa y, sobre todo, a la estructura tubular que proponemos, podemos notar que las cinco partes también parecen ser un

flujo en constante movimiento. No pueden permanecer estáticas y es precisamente gracias a ese movimiento que las partes se reflejan entre sí. Si recordamos que la estructura tubular no tiene un inicio ni un final, sino que se sostiene gracias a un tubo del cual las demás partes surgen en un punto de fuga, podemos ver que las cinco partes forman un río continuo, un flujo en constante desarrollo que se construye a medida que el tiempo avanza. Por eso, se trata de una novela en construcción y en evolución, y esto se logra precisamente porque no es un texto inconcluso, pero también inagotable, como lo menciona Bolaño:

Bueno, es un libro que tiene la virtud de no agotarse en la primera lectura, algo que sería imposible, además. Exige lo que exigen todos los libros que se convierten en puro egoísmo: sólo quieren que te dediques a ese libro. Supongo que, si alguien se dedicara a buscar todos los cables ocultos, los secretos que hay en 2666, tendría trabajo para siempre". (Maristain, 2012: 267)

Sin embargo, más allá de su carácter inagotable, debemos considerar a la novela desde su estructura. Bolaño la concibió como una estructura tubular, lo que nos lleva a pensar en la obra como una forma sin forma, similar a las pinturas de Arcimboldo. Tanto Archimboldi como la novela en general representan una deconstrucción de lo que conocíamos como literatura. En palabras de Barthes, "Es como si Arcimboldo modificara las reglas del sistema pictórico, lo desdoblara abusivamente, hipertrofiara su virtualidad significante, analógica, y produjera así una especie de monstruo estructural, origen de un malestar sutil (por lo intelectual)" (Barthes, 2022: 134).

Al igual que el pintor, la propuesta de Archimboldi como narrador consiste en modificar las reglas, aunque no del sistema pictórico, sino trasladar esa destrucción a su terreno: la literatura. Es una desestabilización de las estructuras literarias. Podríamos decir que 2666 también es un monstruo, tanto en sentido literal como figurado. Literalmente, la novela puede considerarse monstruosa debido a los temas que aborda, cómo la violencia y el mal que se originan en Santa Teresa. Además, la propuesta de Bolaño es

monstruosa en sí misma, ya que representa una apuesta por la destrucción de la hegemonía literaria.

Aunque esto pueda sonar radical hasta cierto punto, debemos recordar que la propuesta de Bolaño en cuanto a la creación siempre tuvo un carácter radical y subversivo.

[...] he encontrado en él lo que debe tener un verdadero poeta que es la voluntad de escribir algo distinto. En la voluntad de escribir algo distinto en su caso se traspasa a la novela y se nota mucho. Por eso su obra narrativa es tan extraordinaria, porque es distinta y hoy, la novela está por suerte o por desgracia, bastante adocenada y todo mundo hace más o menos lo esperable. (Maristain, 2012: 171)

Respecto a ese afán por escribir algo distinto, podemos observar que el discurso, el lenguaje y la estructura, debido a su naturaleza quizás ambivalente o ilusoria, tienen la capacidad de descomponerse, fragmentarse y reconstruirse al mismo tiempo. Gracias a su carácter infinito, las posibilidades se transforman y se multiplican, tal como lo hace Archimboldo con sus pinturas. Aunque aparenten ser solo retratos, cada uno de ellos refleja un lenguaje metafórico que busca descomponerse hasta encontrar un núcleo, un centro que sustente toda la obra, hasta volverse mínimo.

En este caso, podemos hacer referencia al centro oculto de la novela. Si consideramos que es una construcción de magnitudes gigantescas y monstruosas, su núcleo es, sin duda, el centro oculto que sostenemos como Archimboldi-narrador. A partir de ese centro, encontramos que "[...] la secuencia del discurso puede descomponerse en palabras y, a su vez, las palabras se descomponen en sonidos (o en letras)" (Barthes, 2021: 137). Cuando pensamos en cómo algo tan grande puede convertirse o descomponerse en algo tan pequeño como las letras o los fonemas, podemos contemplar la novela desde lo más pequeño hasta lo más grande, como una especie de génesis. No es casualidad que "La parte de Archimboldi" comience con el agua, que ha sido símbolo del inicio de la vida: "Entonces se le nombró como agua primigenia a

aquella que existió desde los inicios del planeta y que podría explicar el origen de la vida" (Mejía, 2022). Siguiendo esa línea de pensamiento, "La parte de Archimboldi" es el génesis de la novela y, por lo tanto, ahí es donde encontramos el núcleo, el centro oculto, dado que, fue la primera parte escrita por Bolaño.

Así pues, podemos identificar varios elementos que conectan a Archimboldi, el pintor italiano, con el autor ficticio de la novela. Aunque uno se expresa a través de la escritura y el otro a través de la pintura, podemos encontrar similitudes en los lenguajes que utilizan. Hans Reiter no eligió su seudónimo al azar, sino con pleno conocimiento de que la estructura de los retratos del pintor guarda similitudes con la estructura, y su relación está relacionada con la búsqueda estructural de la obra.

Por ejemplo, Archimboldo, el pintor, busca esconder un mensaje a través de múltiples recursos en su propio discurso, permitiendo que otras formas salgan a la luz. Si nos acercamos a una de sus pinturas, podemos ver fácilmente las formas de las frutas y los vegetales, pero detrás de ellos se encuentra el verdadero lenguaje, que no es otra cosa que el mensaje que transmiten los retratos. Estos juegos ópticos van más allá de la mirada, revelando los gestos y expresiones faciales, así como lo que dichos gestos provocan tanto en el propio retrato como en el espectador y su nivel de percepción. De esta manera, el mensaje que el pintor nos ofrece guarda similitudes con lo que Bolaño hace con Archimboldi. Cada una de las partes de 2666 adquiere sentido cuando se leen en su totalidad y desde una perspectiva distante, permitiendo captar "[...] de un solo golpe de vista, el sentido global, el sentido <verdadero>" (Barthes, 2022: 140).

De esta forma, al entender en cierta medida al pintor, podemos comprender también las composiciones de Archimboldi y su intención radical de destruirlo todo, empezando por la novela misma, convirtiéndola en un cuerpo multiforme capaz de adoptar cualquier tipo de forma. Si observamos la estructura tubular y la concebimos en movimiento, como un remolino (recordemos que el movimiento otorga el carácter de espejo), podemos apreciar que la novela, en general, es una destrucción de las formas y el lenguaje, al igual que sucede con el pintor. "[...] es posible, cierto, descomponer el <discurso> del

cuadro en forma (líneas y puntos), pero esas formas no significan nada antes de combinarse; la pintura no tiene más que una articulación. A partir de esto es fácil hacerse cargo de la paradoja estructural de las composiciones de Arcimboldo" (Barthes, 2022: 138). A partir de ese centro oculto que es la articulación primordial de la novela y las pinturas, se puede vislumbrar la paradoja estructural que buscamos: una estructura que se repite y se multiplica en su diversidad, y que también tiene un carácter destructivo, como un cuerpo fragmentado, un cementerio o una Santa Teresa llena de cadáveres.

2.1.4 Archimboldi-narrador en "La parte de los críticos"

En este apartado podemos observar la relación que tiene la voz narrativa de Archimboldi con "La parte de los críticos". Esta parte nos habla sobre cuatro críticos de literatura: Liz Norton, Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza y Piero Morini. Ellos son estudiosos del escritor alemán Benno von Archombldi, cuyo paradero nadie conoce, es decir, nadie lo ha visto a pesar de que se le han publicado muchas novelas, como descubriremos a lo largo de esta parte. Aquí encontramos dos cuestiones importantes que están relacionadas con el propio Bolaño.

La primera es que nos encontramos frente a uno de los temas que más apasionaron al chileno: la vida y la creación de nuevos escritores. Bolaño aborda este tema en obras como *La literatura nazi en América* e incluso con personajes muy específicos dentro de sus obras, como Cesárea Tinajero o el propio Arturo Belano en *Los detectives salvajes*. En este punto, podemos establecer un paralelismo entre Archimboldi y Tinajero, ya que ambos comparten la misma búsqueda en su escritura, como lo podemos ver en la siguiente cita: "La búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero es muy similar a la que realizan los críticos europeos en busca de Benno Von Archimboldi en la novela 2666 [...]" (Tec, 2018: 65). La segunda cuestión, y la más importante, es que los críticos están en busca de un escritor que nadie ha visto. Conocemos algunos datos biográficos sobre él y los títulos de sus novelas (como *Bifurcata*, *Bifurcata*; *La perfección ferroviaria*; *Letea*; *El tesoro de Mitzi* y *Bizius*, por mencionar algunas), pero nunca leemos ningún fragmento de su obra.

En ese sentido, la desaparición de la obra, podría ser una trampa que no debemos pasar por alto. ¿Están los críticos inventando a este escritor? Es una pregunta legítima que podríamos plantearnos, ya que parece que nuestro narrador constantemente adopta una actitud lúdica, pero descartamos esta idea porque los críticos no son los únicos que están interesados en la obra de Archimboldi. De hecho, sabemos que en algún momento fue considerado para recibir el Premio Nobel de Literatura, aunque nunca se lo otorgaron. Además, los críticos nos proporcionan datos biográficos y detalles sobre su misteriosa desaparición:

El trabajo del español, uno de los más amenos que Espinoza escribió jamás giró en torno al misterio que velaba la figura de Archimboldi de quien virtualmente nadie, ni su editor, sabía nada: sus libros aparecían sin fotos en la solapa o en la contraportada; sus datos biográficos eran mínimos (escritor alemán nacido en Prusia en 1920), su lugar de residencia era un misterio, aunque en cierta ocasión su editor, en un desliz confesó ante una periodista de Spiegel haber recibido uno de los manuscritos desde Sicilia, nadie de sus colegas aún vivos lo había visto jamás no existía ninguna biografía suya en alemán pese a que la venta de sus libros iba en línea ascendente tanto en Alemania como en el resto de Europa [...] y en donde su obra empezaba a circular profusamente, ya no solo en los departamentos de alemán de las universidades sino en las campus y fuera de los campus, en las vastas ciudades que amaban la literatura oral o visual. (Bolaño, 2019: 29)

Aquí tenemos un dato interesante que abarca gran parte de la obra de Bolaño: ¿por qué, a pesar de que sus personajes son escritores, nunca podemos leer lo que ficcionalmente están escribiendo? Es importante establecer un vínculo entre *Los detectives salvajes* y *2666* ya que en la primera novela encontramos a los poetas infrarrealistas que constantemente hablan sobre literatura y escritura, pero nunca nos muestran a los lectores lo que están escribiendo.

Y lo mismo sucede con 2666 donde no podemos leer ni una sola línea escrita por Archimboldi. De igual forma, en *Los detectives salvajes*, tampoco se nos muestra lo que escribe ni Belano ni Lima. Sin embargo, conocemos los títulos de los libros que Archimboldi ha publicado, pero desconocemos cómo escribe; su estilo de escritura se mantiene en secreto y en ese sentido, "Bolaño opta por la figura de autor" (Espinosa en Retamal, 2019). Lo anterior hace referencia a la estrategia narrativa utilizada por el autor en la que se mencionan autores ficticios, pero sin permitir al lector acceder a sus obras escritas. Esta ausencia crea un aura de misterio y enigma en torno a estos personajes, a la vez que nos invita a reflexionar sobre el papel del autor y la importancia de la obra en sí misma más allá de la figura del propio autor.

Resulta incomprensible que ninguno de los personajes escritores en la obra de Bolaño muestre lo que están escribiendo, dado que, como escritores, lo natural sería que se mostrara su obra de alguna manera. Sin embargo, este ocultamiento o secreto nos lleva a pensar que el narrador mismo es quien está ocultando su propia obra y, a su vez, está escribiendo sobre ella:

Roberto Bolaño juega a difuminar esa distinción entre autor real y narrador, creando un territorio fronterizo y acogiéndose a un género híbrido, la autoficción, en el cual las expectativas del lector anulan o ignoran las distinciones entre autobiografía y ficción, tomando como verídicos o ciertos los hechos que el relato contiene. (Fernández, 2014: 141)

Aquí es donde entra en juego la autorreferencialidad, ya que nos ayuda a comprender la función del narrador, precisamente desde un territorio en el que no se sabe dónde está la ficción y dónde está la autorreferencialidad; sin embargo, tampoco es necesario distinguirlo, pues la autorreferencialidad se utiliza para crear un territorio ambiguo en el que no siempre es posible distinguir entre lo que es ficción y lo que es autorreferencia. Esto se debe a que el autor suele utilizar elementos de su propia vida y experiencia para crear sus historias, lo que difumina los límites entre realidad y ficción. Por otro lado, esta distinción no siempre es necesaria ni deseable. De hecho, la riqueza de la obra de

Bolaño reside precisamente en esa ambigüedad, en esa capacidad de crear mundos ficticios que se nutren de la realidad pero que al final son ficción.

En ese sentido, si consideramos que una de las obsesiones de Bolaño eran los escritores, los poetas y sus vidas, es válido proponer que *2666* es una obra escrita por Archiboldi. Al afirmar esto, debemos entender los niveles narrativos de la siguiente manera: 1. Autor real, que es Bolaño. 2. Autor ficticio, que es Archiboldi (como se plantea en esta tesis). 3. Archiboldi se oculta bajo una máscara y se convierte en el narrador, una especie de Archiboldi dentro de Archiboldi, un todo dentro de un todo, es decir, una *mise en abyme*. Esta idea es retomada por el pintor Anski en "La parte de Archiboldi", donde se menciona la estética del pintor milanés, en la que "todo está dentro de todo" (Bolaño en Torres, 2012: 90).

Si todo está dentro de todo, podemos hacernos una idea de cómo está conformada la novela, a través del juego entre narrador y personaje. Podemos asumir (dentro del sistema de autorreferencialidad) que Archiboldi está escribiendo sobre sí mismo, sobre sus libros y sobre los críticos que lo idolatran. Al mismo tiempo, para mantenerse en la sombra, para no revelarse, afirma ser un escritor que nadie ha visto, ni siquiera su rostro es una referencia: "Sus libros aparecían sin fotos en la solapa o en la contraportada, sus datos biográficos eran mínimos" (Bolaño, 2017: 255). Esto se debe a que sus datos autobiográficos nos los proporcionará en "La parte de Archiboldi". Por lo tanto, no es necesario que desde el principio nos revele quién es, al contrario, este juego detectivesco provoca que nosotros, los lectores, también estemos en busca de Archiboldi.

Esta idea de "todo está dentro de todo", que explora la escritura misma de los autores, se puede observar en obras como *Rayuela* de Julio Cortázar, con las Morellianas, o incluso en obras tan complejas como *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell. Julio Cortázar utiliza las Morellianas para explorar la construcción de *Rayuela*, desde el juego (de) construcción del lenguaje hasta su concepción de lo que la literatura significa para él. En palabras de Cortázar: "¿Para qué sirve un escritor si no es para destruir la

literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra, ¿para qué servimos sino para ayudar en lo posible a esa destrucción?" (Cortázar, 2006: 575); en ese sentido, opinamos que una de las funciones y propuestas de 2666, si no es destruir la literatura, o lo que conocemos como tal, sí podemos afirmar que va hacia una intención transformadora, es decir, modificar las reglas del juego de la escritura, y de lo que se conoce como literatura; proponer otras formas de construcción narrativa.

En *El cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell ocurre algo similar en relación a la obra dentro de la obra. Por ejemplo, en el inicio de la novela *Justine*, Darley, el narrador, nos revela lo siguiente: "Me he refugiado en esta isla con algunos libros y la niña, la hija de Melissa, [...] Bueno, digamos, si se prefiere, que he venido aquí para curarme" (Durrell, 2016a: 13). Esta "cura" no es más que la escritura misma, ya que finalmente Darley logra escribir la obra que había anhelado escribir durante toda su vida, que es el *Cuarteto de Alejandría*. Sin embargo, solo descubriremos esto en el último tomo, es decir, *Clea*:

Sí, un día me encontré escribiendo con dedos temblorosos las cuatro palabras (¡Cuatro letras!, ¡cuatro rostros!) con las que todo artista, desde que el mundo es mundo, ha ofrecido su escueto mensaje a sus congéneres. Las palabras que presagian simplemente la vieja historia de un artista maduro, Escribí: "Erase una vez...". Y sentí que el universo entero me daba un abrazo. (Durrell, 2016b)

Este último ejemplo es especialmente relevante, ya que ilustra de manera efectiva la figura del narrador-escritor que es Darley. En la anterior cita, Darley menciona que se refugió de todo lo que vivió en Alejandría y que buscaba curarse y escribir. Y al final de la monumental obra, confiesa haber logrado escribir las cuatro palabras del amor, es decir, los cuatro tomos del Cuarteto de Alejandría. Aunque sabemos que el narrador es Darley, porque confiesa haber escrito los cuatro libros, el Cuarteto es una obra polifónica, ya que Darley-narrador cede la voz a múltiples personajes. Cada una de las obras está (sub) narrada por Justine, Clea, Nessim, Puserwardem, Mountolive, Blathazar e incluso Leila. En este sentido, y con este ejemplo, podemos comprender que, a pesar de que Darley es el enunciador del Cuarteto de Alejandría, la obra también

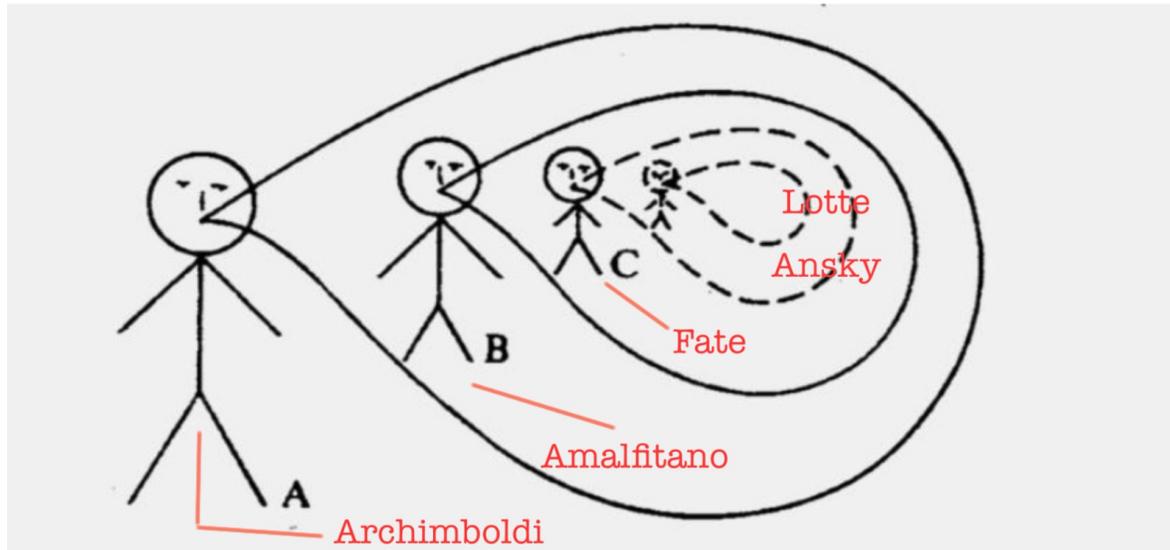
es polifónica. Lawrence Durrell compara su obra con un prisma debido a todas las caras y voces que contiene.

La multiplicidad de voces es importante en toda la obra de Bolaño, especialmente en *Los detectives salvajes*, donde es más evidente gracias al Diario de Juan García Madero y las entrevistas que se encuentran en el libro. Por otro lado, en *2666*, la multiplicidad de voces podría parecer menos obvia, ya que tenemos un narrador que constantemente se oculta y no revela su identidad exacta. Esto plantea una cuestión importante, ya que en esta tesis se propone que el narrador es Archiboldi, sin embargo, es preciso aclarar que en la nota a la primera edición de la novela que nos compete, el editor, Ignacio Echevarría menciona que Bolaño menciona un final alternativo de la novela y es la siguiente cita:

Una última observación, que acaso no esté de más añadir, entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: <El narrador de *2666* es Arturo Belano>. Y en otro lugar añade, con la indicación <para el final de *2666*>: <Y esto es todo, amigos. Todo lo que he hecho, todo lo que he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se Despide de ustedes, Arturo Belano>. (Bolaño, 2013: 1125)

Mencionar que Belano es el supuesto narrador es un indicador de que la idea de narrador es importante para la construcción de la novela. Sin embargo, nuestra propuesta es que el narrador es Archiboldi, y no Belano; aquí cabe aclarar que sabemos que no hay referentes de esta hipótesis dentro de la novela, es decir, jamás hay una indicación exacta que nos diga o asegure que Archiboldi es el narrador, si buscamos esa referencia, es imposible encontrarla en el texto, sin embargo, esta afirmación la hacemos en función de la estructura tubular; es decir, el narrador Archiboldi, funciona dentro de esta estructura, porque si entendemos que las cinco partes representan cada uno de los tubos que sostiene la estructura, podemos seguir la línea de pensamiento de que el tubo principal es Archiboldi, y los otros tubos son los otros narradores. El alemán presta su voz para construir otros discursos. Para entender

esa partición de voces tomando en cuenta la *mise en abyme* de Génette, proponemos este diagrama, para comprender gráficamente las voces narratológicas:



(Imagen tomada de *Figuras III* de Gérard Génette)

La imagen presentada anteriormente refleja dos ideas que se abordan en esta tesis. En primer lugar, se observa claramente la *mise en abyme* en relación al narrador o narradores. Podemos apreciar a Archiboldi, el narrador, sosteniendo y cediendo su voz a los otros personajes. De este modo, podemos ver que "[...] La lectura de 2666 es consecuencia de la escritura de 2666. Me explico: la escritura nocturna y lanzada al abismo" (Fresán en Tec, 2018: 48); ese lanzamiento al abismo, no es otra cosa más que la prestación de voces hasta el infinito; en la imagen vemos solo algunos nombres, sin embargo, las voces que sostiene Archiboldi pueden llegar hasta el infinito. A través de esta lectura y escritura, que se construye desde la *mise en abyme* encontramos la voz del escritor alemán, así como su propia escritura. Él está escribiendo acerca de sí mismo, es decir, creando una *mise en abyme*, ya que Archiboldi, en calidad de narrador, cede su voz a otros narradores que se encuentran dentro de la obra, convirtiéndola así en una novela no solo polifónica, sino abismal, monstruosa dentro de las voces que la componen.

En este punto, es necesario precisar nuestra comprensión de la polifonía en 2666. Hemos mencionado que hay un narrador que cede su voz a otros personajes para que,

de manera reflejo, encuentre su propia voz narrativa. Esto podría parecer paradójico, ya que si hay un narrador, ¿cómo podría ser la novela polifónica? Aquí, entendemos la novela polifónica en el sentido en que lo hace Bajtín al referirse a las novelas de Dostoievski. En sus estudios, menciona que "La novela polifónica de Dostoievski no es una forma dialógica de organizar el material dentro del marco de su comprensión monológica, sino un último dialogismo, el de la totalidad" (Bajtín, 2005: 32). De esta manera, el dialogismo bajtiniano nos ayuda a comprender que, aunque nuestra propuesta implica la existencia de un narrador que busca totalizar, es a través de la cesión de su voz que se establece el diálogo con otros personajes.

En relación a esto, Bajtín nos menciona que esta polifonía se refiere a la pluralidad de personajes en un mundo único y objetivo, donde la conciencia del narrador tiene un papel predominante. A través de estas voces, o como él las denomina, conciencias autónomas en sus respectivos mundos, se contribuye a formar una unidad definida, una voz, tal vez unívoca. Estas características presentes en la obra de Dostoievski tienen una finalidad artística y, al mismo tiempo, estructural. Según Bajtín, "[...] el mundo de Dostoievski puede parecer caótico y la estructura de sus novelas un conglomerado de material heterogéneo" (Bajtín, 2005: 17). No obstante, la finalidad artística nos permite comprender la pluralidad de voces desde una perspectiva global. Se trata de un ente totalizador que sostiene esta polifonía para que la dialogización sea múltiple.

De esta manera, Archimboldi se convierte en narrador y personaje al mismo tiempo. Es un narrador que habla de su propia historia y, a su vez, un personaje que está escribiéndola.

[...] se configura la imagen de un nuevo tipo de personaje: el narrador, que es una especie de habitante de un texto o meta texto que no está explícito, sino que es consubstancial al relato o a la enunciación del relato o al lugar y tiempo de la enunciación: un narrador que desarrolla su propia biografía, o sus propias circunstancias vitales (y en este caso creativas), que recorren paralelas al curso del relato, como si fueran dos vías independientes, pero desde las cuales, una, la

del narrador, puede supervigilar, influir, opinar, y entenderse o explicarse sobre y a partir de la otra. [...] Es, al mismo tiempo, un tipo de narrador cuya presencia o lugar en la narración puede hacerse invisible o desaparecer. (Mora, 2016: 27)

La cita anterior nos indica que el narrador desempeña un papel importante en la obra de Bolaño. Sin embargo, también puede aparecer y desaparecer, o incluso ocultarse, y eso es precisamente lo que hace Archimboldi. Nunca se revela por completo como un "yo", es decir, como un narrador, y por lo tanto, es un escritor que nunca se muestra en el corpus textual. Por esta razón, la novela comienza con la búsqueda, e incluso los críticos creen que el escritor italiano se está ocultando bajo la personalidad de otro personaje: "¿Cabía en lo posible, incluso, llegar a pensar que ese miserable y (por qué no) despreciable suabo fuera en realidad Archimboldi? No" (Bolaño, 2019, pos738). Esta cita respalda nuestras afirmaciones, es decir, si Archimboldi se oculta en el suabo o en la señora Bubis, según la hipótesis de los críticos, esto significa que este personaje puede estar en todas partes, y de hecho se está ocultando y su presencia está en su propio reflejo en sus personajes. En ese sentido, los críticos creen que Archimboldi puede ser el suabo, o de alguna manera piensan que puede ser su doble y que el alemán lo utiliza para ocultarse.

En este sentido, sabemos que el escritor alemán se configura como un personaje-narrador que se esconde en el metatexto de la novela. Es tal su obsesión por encontrar al alemán, que llegan incluso a sospechar de la señora Bobis: "[...] el autor que conocemos por el nombre de Archimboldi sea en realidad la señora Bobois. — Sí, sí — dijeron nuestros cuatro amigos —, la señora Bobois" (Bolaño, 2019, pos 2116), debido a su obsesión con encontrar al escritor, comienzan a sospechar de todos los que lo rodean.

Según Mora (2016), Archimboldi es un narrador que crea su propia biografía; esto lo hace, además de "En la parte de Archimboldi", a través de los críticos, ya que ellos son los primeros que nos exponen la existencia de su obra y su condición de desaparecido. Sin embargo, su condición de escritor le permite recrearse y también crear una biografía

propia, al menos en la medida en que nos es revelada a través de las investigaciones de los críticos. Entonces, surge la siguiente pregunta: ¿por qué los críticos sienten una obsesión casi enfermiza por encontrar a Archimboldi? La respuesta radica en lo siguiente: "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" (Bolaño, 2021, pos 532); lo que significa que su obsesión radica en que ellos no pueden acceder a él, y por lo tanto en el secreto de su identidad encuentran la curiosidad casi enfermiza por encontrarlo.

Cabe destacar que son pocos los estudiosos que se obsesionan con el escritor que están estudiando; sin embargo, si seguimos con la línea de pensamiento de que Archimboldi se refleja en sus personajes, podemos decir que esta búsqueda incansable que realizan los críticos, es un reflejo de la búsqueda de sí mismo y de hallar su voz narrativa. Por lo tanto, los críticos emprenden el viaje a Santa Teresa siguiendo los pasos del escritor alemán: "Archimboldi en México. ¿Por qué alguien con más de ochenta años viaja a un país que nunca ha visitado? ¿Un interés repentino? ¿La necesidad de observar sobre el terreno los escenarios de un libro en proceso? Era improbable..." (Bolaño, 2019, pos 2021). La propuesta de que Archimboldi busca encontrar su voz narrativa y, por ende, utiliza a los críticos como medio para lograrlo, se alinea perfectamente con una de las ideas principales expuestas en esta tesis que trata sobre la autoreferencialidad en la obra de Bolaño. Esto implica que Archimboldi es, de alguna manera, el narrador de su propia historia, o más bien, su escritura refleja el camino que recorre en busca de la voz narrativa que anhela.

Por ello aprendemos a convertirnos en el narrador de nuestra propia historia sin que nos convirtamos por entero en el actor de nuestra vida. Se podría decir que nos aplicamos a nosotros mismos el concepto de voces narrativas que constituyen la sinfonía de las grandes obras como epopeyas, tragedias, dramas, novelas. La diferencia es que, en todas estas obras, es el autor mismo el que se disfraza de narrador y lleva la máscara de sus múltiples personajes y, entre todos

ellos el autor es la voz narrativa principal que cuenta la historia que leemos. Podemos convertirnos en narradores de nosotros mismos a imitación de estas voces narrativas sin llegar a convertirnos en autores. Esta es la gran diferencia entre la vida y la ficción. (Ricoeur, 2006: 22)

La noción de búsqueda es fundamental en *2666* y es importante resaltar que Ulises Lima y Arturo Belano también emprenden esta búsqueda al seguir los pasos de Cesárea Tinajero. En ese sentido, no es casualidad que ambos poetas sean enigmáticos y que se sepa poco de ellos como autores. Lo mismo sucede con Archimboldi en términos de la ocultación del autor, pero en este caso, se podría decir que representa lo mismo que Cesárea Tinajero, ambas figuras se deben asumir como la búsqueda totalizante de la poesía, y de la escritura.

Archimboldi es el escritor enigmático e inencontrable para los académicos “detectives” de “La parte de los críticos” como lo fueran Ulises Lima y Arturo Belano en *Los detectives salvajes*. Estos nuevos detectives de *2666*, académicos europeos, van en la búsqueda imposible de un autor evanescente: la solución del enigma no llega para ellos, llega para los lectores de la novela en la parte final; nosotros seríamos los testigos envidiables de lo que a los académicos les es vedado. La vida, la presencia, de Archimboldi, pero, por supuesto, algo a lo que nosotros no tendríamos acceso, es a la obra archimboldiana, esas novelas que a pesar de saber que las escribe y sus títulos, y los momentos de su vida que influyen en esos procesos creativos, no leemos. (Tec, 2018: 81)

Por lo tanto, podemos inferir que Archimboldi es el narrador de su propia voz narrativa y, al mismo tiempo, una autoironía de sí mismo. Esto explica el por qué los críticos lo buscan con una obsesión tan marcada, ya que es la forma en que el escritor alemán se busca a sí mismo, convirtiéndose en el autor de su propia historia y su propia búsqueda. En este sentido, surge la pregunta: “¿Es el narrador quien ocupa el lugar del personaje o es el personaje quien trasciende el discurso del narrador?” (Mora, 2016: 54). Esto es relevante porque el narrador Archimboldi traspasa la línea entre la realidad y la ficción

al adentrarse en su propia obra, desdoblándose y cediendo su voz a numerosos personajes y narradores dentro de *2666*, construyendo así la polifonía de la novela.

Aquí surge otra cuestión relacionada con la autoreferencialidad en Archiboldi: la vida es una ficción. Esto nos remite al *Código Bolaño*, es decir, a la relación que tiene la vida con la poesía, tópico que se refleja en la voz del escritor alemán. "La relación entre novela y poesía, que es un tema y un motivo de la poética de Bolaño expuesta en *2666* en voz del personaje de Archiboldi" (Domínguez en Tec, 2018: 50). Esta cuestión plantea un punto importante como señala Ricoeur (2006: 150): "Ahora podemos enfrentar directamente nuestra paradoja: las historias se narran, la vida se vive. De esta manera, parece abrirse un abismo entre la ficción y la vida". Por lo tanto, podemos pensar que Archiboldi se encuentra en una paradoja al ser un personaje y, al mismo tiempo, ser el narrador de su historia y de su obra, ya que esta situación es consecuente con la idea de Bolaño de fusionar vida y obra, donde al final ambos aspectos se vuelven uno: la vida como obra.

No obstante, afirmar que la vida como obra es un tema recurrente en los textos de Bolaño se ha convertido en un cliché, ya que desde los primeros acercamientos a la escritura del chileno podemos percatarnos de ello. Aunque es importante y esencial reconocerlo, debemos considerar hacia qué dirección nos conduce la idea de la vida como obra. Este punto está relacionado con la noción del narrador-personaje Archiboldi, y, a partir de ahí surge la siguiente interrogante: ¿Cuáles son las implicaciones estéticas de esta postura? Como introducción a este punto, podemos explorar una concepción de la vida desde el tedio, el aburrimiento y dejarse llevar por el constante flujo de la existencia. Parece contradictorio, incluso si recordamos el epígrafe de *2666*: "Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento". Ese aburrimiento es el hastío que provoca la vida, la existencia y el *estar* en el mundo. El viaje de la vida, al final, no es más que un desierto. "¡Queremos viajar sin vapor, sin velas! Para aliviar el tedio de nuestras cárceles" (Baudelaire, 2005: 122). Es el tedio en la vida, el mal tal vez, pero también el cansancio que surge al estar vivo en una realidad que no satisface a Archiboldi, de ahí la necesidad de recurrir a la ficción.

Esa búsqueda es el trayecto que emprende el alemán para encontrarse a sí mismo y encontrar su poética, una voz narrativa, pero también es el recorrido que emprenden los críticos para hallar a un escritor que puede o no existir, pero en última instancia lo que buscan es descubrir el sentido de su propia existencia. Por tanto, encuentran en Archiboldi el significado de la existencia, es decir, en la literatura. Paradójicamente, la negativa de encontrar a Archiboldi representa una negación radical de que el sentido de la vida también se encuentre en la literatura, a pesar de la búsqueda incansable de los críticos. Por consiguiente, surge la siguiente pregunta: qué sentido tiene la existencia de Archiboldi si al final los críticos no resuelven el enigma de su paradero.

Esto es crucial porque, si los críticos no encontraron a Archiboldi y, por lo tanto, el sentido de la literatura, ¿qué es lo que finalmente busca el alemán con su escritura? Aquí es donde podemos establecer un vínculo entre la estructura tubular y el narrador. Hemos observado que la estructura que estamos estudiando implica una *mise en abyme*. En este sentido, al unir "La parte de los críticos" con la estructura, podemos afirmar que la búsqueda que emprenden los críticos es la misma que lleva a cabo Archiboldi para encontrar su voz narrativa. Es decir, los críticos buscan el significado a través de Archiboldi y viceversa. Sin embargo, a lo largo de la primera parte de la novela, podemos percatarnos de que la escritura es sumamente irónica y se burla constantemente de los críticos. Esta burla y el hecho de que los críticos no hayan encontrado a Archiboldi podrían ser una metáfora de que el propio Archiboldi no encontró su voz narrativa en la escritura académica. Por lo tanto, se burla de los críticos y, a su vez, los críticos no encuentran a Archiboldi, lo que los lleva al fracaso en su búsqueda. Nos acercamos a la idea de que Archiboldi no encontró el sentido de su voz a través de la crítica literaria, y por eso, en las partes siguientes, buscará a través de otros géneros narrativos como la crónica, la filosofía y la ficción.

2.1.5 “La parte de Amalfitano”; el tedio y la búsqueda de una estructura

Varios estudios sobre 2666 afirman que el mal es lo que une las partes de la novela, al igual que Santa Teresa. Sin embargo, creemos que al enfocarse en esta hipótesis, han descuidado otros aspectos que pueden unir a las cinco partes y cómo se entrelazan entre sí. En el apartado anterior, llegamos a la conclusión de que Archiboldi busca su voz narrativa a través de las cinco partes, explorando diferentes géneros literarios. Por lo tanto, creemos que "En la parte de Amalfitano" encontraremos la búsqueda filosófica, especialmente en el ámbito existencial y el tedio. Parece que todos los personajes están impulsados por el deseo de escapar del tedio en el que han vivido durante toda su existencia, y de alguna manera, esta búsqueda está relacionada con lo que también busca la voz de Archiboldi. En el fondo, cada personaje, como los críticos y Amalfitano, que son lectores del autor alemán, están inmersos en una búsqueda particular y personal. De hecho, a primera vista, toda la novela está impregnada de cuestiones existencialistas⁸ que nos llevan a reflexionar sobre la necesidad de liberarnos del ensimismamiento que la existencia provoca. El siguiente apartado nos acerca aún más a la idea de que Archiboldi tiene sobre la búsqueda, tanto en términos de la estructura de la novela como de su concepción de la existencia como narrador. Además, se cuestiona el sentido de la vida e incluso se critica el significado de dedicarse a la literatura.

2.1.5.1 El Tedio

Desde el comienzo de "La parte de Amalfitano", podemos observar cómo el narrador nos presenta a este personaje, quien funciona como conector con las otras cinco partes de la novela. Lo más evidente es que este profesor vive en Santa Teresa, el lugar donde los críticos suponen que reside Archiboldi y donde ocurren los crímenes en "La parte

⁸Cuando se habla de Existencialismo, específicamente, nos referimos a que: “El existencialismo considera así al hombre como “ente finito”, esto es, limitado en su capacidad y en sus poderes, “lanzado al mundo”, abandonado al determinismo y a los condicionamientos que el mundo le impone, y que le puede hacer nulas sus posibilidades, en continua lucha contra situaciones que lo pueden conducir al fracaso” (Samour, 2021 :25)

de los crímenes". No es necesario subrayar que Santa Teresa es el factor que los une, es decir, el aspecto geográfico. Como mencionó Belmar (2014: 69), "Roberto Bolaño insinuó en su novela *Los detectives salvajes* que todos sus personajes van hacia la perdición, mientras que en su obra póstuma *2666* todos sus personajes van hacia Santa Teresa, una ciudad ficticia, fronteriza, situada en medio del desierto mexicano de Sonora". Sin embargo, la conexión geográfica resulta obvia. En este sentido, en esta parte, podemos ver que la búsqueda que se refleja en "La parte de Amalfitano" es de naturaleza estructural. De alguna manera, Archiboldi se cuestiona en esta parte la estructura de su propia escritura y el sentido de la misma.

En la sección anterior se afirmaba que Archiboldi, como narrador, estaba buscando su voz narrativa a través de los personajes que creaba. En este sentido, tenemos a Amalfitano, quien también se dedica a la literatura y está familiarizado con la obra del escritor alemán. Algo que no se puede pasar por alto es la presencia de otro personaje en esta parte: Lola, quien, aunque no está involucrada en la literatura como Amalfitano, tiene una obsesión por un poeta, lo cual se traduce en que hay un paralelismo entre ella y los críticos, pues ambas partes, están en la búsqueda de la poesía.

El pretexto que usó Lola fue el de ir a visitar a su poeta favorito, que vivía en el manicomio Mondragón, cerca de San Sebastián. "[...] Lola, sobre todo en los últimos tiempos, solía afirmar que conocía al poeta y que esto había sucedido durante una fiesta a la que asistió en Barcelona, antes de que Amalfitano entrara en su vida". (Bolaño, 2019: 227) Desde el personaje de Lola, podemos observar cómo se repite la fórmula que Bolaño utiliza en *Los detectives salvajes*, tanto en "La parte de los críticos" como ahora en "La parte de Amalfitano". Esto se debe a que Lola también emprende la búsqueda de un poeta y comienza un viaje para escapar de Santa Teresa. "Supe que el poeta se había extraviado, que era un niño perdido y que yo podía salvarlo. Darle a él un poco de lo mucho que él me había dado" (Bolaño, 2021: pos 3210). La perspectiva de Lola con respecto a este nuevo poeta no difiere mucho de la de los críticos, ya que en ambos casos buscan a un escritor que no conocen, pero esperan algo de él. Por otro lado, tenemos a Amalfitano, quien no tiene un interés real ni en Archiboldi ni la

obsesión que tienen los críticos), ni mucho menos en el poeta que obsesiona a Lola. En este punto, podemos ver dos perspectivas: la de Lola y los críticos, quienes se obsesionan respectivamente con un escritor, y la de Amalfitano, quien realmente está a la deriva.

Esto resulta trascendente, en primera instancia, porque los críticos y Lola representan un movimiento circular. (Recordemos que los críticos salen de viaje y terminan en Santa Teresa, y Lola, por su parte, también sale de viaje y termina en Santa Teresa). Ellos están en busca de un escritor que, al final del día, representará lo que ellos desean encontrar. De cierta forma, el (des) encuentro con el escritor en cuestión está relacionado con lo que ellos mismos buscan en su interior. Una vez más, volvemos al reflejo de Archimboldi, en el entendido de que él se busca a sí mismo, desde los otros personajes.

En cuanto a Amalfitano, podríamos decir que representa el estancamiento en la vida. Desde su participación en "La parte de los críticos", menciona que, aunque es un académico experto en Archimboldi, no comparte la misma pasión que sus colegas extranjeros. Lo único que piensa y hace énfasis es lo que implica ser investigador en un país como México, desde una perspectiva pesimista y estática, aludiendo directamente al tedio de la existencia: "Todos los intelectuales latinoamericanos están preocupados básicamente por sobrevivir, ¿no?" (Bolaño, 2021: pos. 2400). Amalfitano es la viva representación de la falta de sentido en la existencia. Por otro lado, también encarna el pesimismo que implica vivir en México, un pesimismo que Bolaño mismo ha confesado: "No te enfermes, que nadie te ayudará. No pidas entrar en ninguna antología, que tu nombre siempre se ocultará. No luches, que siempre serás vencido. [...] La vida sigue, aquí, más o menos igual" (Bolaño, 2005: 67). En esta cita extraída de *Entre paréntesis*, podemos observar a un Bolaño alejado del asombro y con una perspectiva de vida muy cercana a la idea de dejarse llevar, sin luchar, sin hacer absolutamente nada. Es una idea de rendición frente a la existencia, pero se refiere más a la vida terrenal que a la ficcional. Amalfitano también parece transitar por la vida de esa manera, aceptando lo que el destino le ha puesto en su camino sin aspirar a otra cosa más que lo que tiene

en ese momento, por ejemplo, la descripción que da el narrador para decir cómo es su vida cotidiana:

Tenía una casita de una sola planta, tres habitaciones, un baño completo más un aseo, cocina americana, un salón comedor con ventanas que daban al poniente, un pequeño porche de ladrillos en donde había un banco de madera [...] Tenía libros que conservaba desde hacía más de veinticinco años. No eran muchos. Todos viejos. Tenía libros que había comprado hacía menos de diez años, y que no le importaba perder o que se los robaran [...] Tenía una verja de madera que necesitaba una mano de pintura. Tenía un sueldo mensual. (Bolaño, 2019: 225)

Las palabras del narrador Archimboldi sobre la vida y el contexto de Amalfitano pueden notarse, hasta cierto punto, cansadas, sin embargo, en este punto podemos recurrir de nuevo al pie de nota número 6, pues define el existencialismo como el entender que la existencia está condicionada al determinismo del contexto y los condicionamientos que tiene el ser en su estar en el mundo; así pues, el uso de la enumeración de las posesiones de Amalfitano, nos da una idea de lo que tiene y, en realidad, es lo único que le importa. No necesita nada más que eso porque sabe que con sus estudios no podrá obtener nada más, aunque en el fondo lo desee. Amalfitano representa al intelectual mexicano consumido por el tedio y el pesimismo. Aunque sea un erudito en Archimboldi, nunca tendrá las mismas oportunidades de estudio, viaje o exploración intelectual que han tenido, por ejemplo, los críticos.

Un intelectual puede trabajar en la universidad, o mejor irse a trabajar a una universidad norteamericana, cuyos departamentos de literatura son tan malos como los de las universidades mexicanas, pero esto no lo pone a salvo de recibir una llamada telefónica a altas horas de la noche y que alguien que habla en nombre del estado le ofrezca un trabajo mejor⁹ [...]6 (Bolaño, 2019: pos. 2045)

⁹ Esta perspectiva del intelectual mexicano nos da también una idea del porqué Roberto Bolaño odiaba la Figura de Octavio Paz. Pues siempre estuvo en contra de acercarse demasiado al poder.

En ese sentido, podemos observar que Amalfitano no encuentra un sentido ni siquiera en la intelectualidad y no aspira a nada, a diferencia de los críticos que sí aspiran a encontrar a Archimboldi. Amalfitano nos muestra una idea de existencia en el mundo muy distinta a la de los críticos e incluso a la de su expareja Lola. Esto va más allá de un estado perpetuo de enfrentamiento o no enfrentamiento con el mundo, es decir, el tedio y el pesimismo que lo caracterizan.

Amalfitano se convierte en el representante del aburrimiento como abandono, ya que parece abandonar su vida a la deriva y dejarse llevar por lo que se presente, porque en cierta forma sabe que no puede cambiar nada y muestra indiferencia hacia la vida y el mundo; avanza por la vida sin sentido aparente, lo hace desde el determinismo que le da saber su posición en el mundo. Esta actitud frente a la vida también se relaciona con la literatura y con lo que piensa el narrador Archimboldi sobre ella, como se explica en la siguiente cita a través de las elucubraciones de Amalfitano:

Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad; en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez. (Bolaño, 2019: 290)

En esa cita, podemos ver a Amalfitano hablando sobre las preferencias literarias de un escritor llamado Georg Trakl, comparándolas con los gustos literarios de un farmacéutico. Establece una comparación entre lo que podría considerarse una obra mayor y una obra menor. En esta afirmación, Amalfitano está convencido de que los escritores ya no se inclinan por escribir obras monumentales, aquellas en las que el autor despliega sus emociones más intensas y que podrían causar un impacto profundo en el lector. Según él, una obra de mayor envergadura tendría ese efecto en el lector y,

por supuesto, el autor debería tener la intención de escribir algo de esa magnitud: monumental.

Esta reflexión que nos brinda Amalfitano se relaciona con la escritura de 2666, ya que es una novela monumental y tiene la intención de ser una obra totalizante, o como lo menciona el personaje, una obra torrencial: “Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino a lo desconocido” (Bolaño, 2019, 289); sin embargo, Amalfitano sabe que este tipo de obras son complejas tanto para los autores como para los lectores. El hastío que experimenta en la vida está relacionado con el tedio que siente, ya que incluso la literatura no logra llenar su existencia. Es importante recordar que Amalfitano no está en búsqueda de nada, no le interesa el viaje ni siquiera obtener un puesto mejor en la universidad donde trabaja. Por eso, a veces parece burlarse de la obsesión que los críticos tienen con Archimboldi, ya que para él no resulta significativo.

También hay que rescatar que el escritor Alemán no significa nada para Amalfitano, pues su no representación, refleja que, en realidad, la literatura no es tan importante y Archimboldi tampoco representa para él lo mismo que para los críticos. Archimboldi no absorbe su vida, como sí sucede con los críticos, cuya existencia se basa en la literatura y en el estudio del alemán.

Lo anterior se contrapone a una de las ideas más destacadas de la literatura bolañiana, en la que se considera convertir la vida en una obra literaria, pues esta idea es parte del mito del escritor, y se confirma en cada uno de sus personajes, especialmente aquellos relacionados con el quehacer literario, por ejemplo: “[...] Arturo Belano, Arturo B.B., Bibianbo O’ Rayan, incluso Amalfitano, son las formas flexivas de la persona del autor empírico-textual” (Grzesiak, 2021: 763), lo cual provoca que haya un diálogo entre el escritor así como con los personajes.

Teniendo en cuenta que en esta investigación estamos tratando el tema de la autoficción y el desdoblamiento del narrador, lo cual implica al autor mismo, se abre una

conversación sobre la concepción de la literatura por parte de Bolaño. El tedio que experimenta Amalfitano representa una forma de reconocer que no todo en la vida es literatura y que no es posible convertir la vida en una obra literaria, como lo expresó el autor de *2666* al referirse a la afirmación de Mario Santiago Papasquiaro de "Vivir sin timón y en el delirio". No obstante, Bolaño mencionó que esa manera de vivir la poesía es complicada, ya que en una entrevista mencionó al respecto: "Se puede, pero no es recomendable. Yo no quisiera que mi hijo, si decide ser escritor, optara por vivir sin timón y en el delirio. Porque nadie quiere ver a un ser querido sufriendo. Pero, por otro lado, es inevitable. Hay escritores que tienden hacia eso" (Sanhueza, 2021).

Relacionando el tedio con la estructura tubular, debemos recordar que esta arquitectura nos brinda una *mise en abyme*, es decir, todo está contenido dentro de todo en un sentido reflexivo. Podemos observar que, para Archiboldi a través de Amalfitano, la literatura también implica aburrimiento, tedio e incluso dolor. Es una forma de vivir la literatura desde el tedio, desde la perspectiva del farmacéutico que considera que ya no existen obras torrenciales. Sin embargo, es fundamental voltear la mirada hacia la "vida real", como lo señala el profesor chileno, y reconocer que hay aspectos más importantes que la escritura y la literatura, como todo lo que sucede en el mundo, especialmente los crímenes en Santa Teresa. Más allá del impacto que pueda causar la literatura, existen heridas mucho más urgentes y reales que necesitan ser atendidas, como lo de las muertas de Santa Teresa.

En ese sentido, el tedio se muestra como una constante en *2666*, pero especialmente en el personaje de Amalfitano, quien lleva una vida aparentemente despreocupada y se deja llevar por lo que ocurre a su alrededor. Esta idea nos guiará a la siguiente parte, donde profundizaremos en cómo el tedio de Amalfitano interviene en la estructura planteada por Bolaño.

2.1.5.2 En busca de una estructura

En este apartado se busca establecer una conexión entre el tedio y la estructura de *2666*. Aunque ya se habló a fondo sobre la idea de estructura tubular, que es parte de la hipótesis de esta investigación; en esta sección es fundamental hablar sobre las estructuras y su importancia en la obra de Bolaño. Además, debemos destacar que la arquitectura de la novela también nos acerca a la voz de Archimboldi, quien actúa como narrador y construye la novela que estamos estudiando, lo cual se relaciona con nuestra propuesta de *mise en abyme* como reflejo.

Hasta este punto, hemos argumentado que Archimboldi es el narrador de *2666*, lo cual puede llevarnos a preguntarnos por qué es relevante. En "La parte de los críticos", mencionamos que esta propuesta es viable en la medida en que conocemos los juegos que Roberto Bolaño nos presenta en casi toda su literatura, a lo que llamamos el Código Bolaño. Esto incluye el desdoblamiento del autor, la creación de alter egos en sus personajes, entre otros elementos. Podemos afirmar que gran parte de los personajes del autor chileno son sus propios alter egos. Por lo tanto, Archimboldi, como narrador, cumple un propósito para Bolaño al construir-narrar la novela desde adentro. Cuando decimos que la construye de esa forma, nos referimos a que el escritor alemán se desdobra para convertirse en un narrador y en un personaje, donde el narrador es quien construye la obra y el personaje es el ente ficticio que existe dentro de la narrativa. Por esta razón, los personajes que rodean a Archimboldi ven en él un reflejo de sí mismos, como si estuvieran en órbita a su alrededor. Son un espejo, personajes dentro de personajes, creando una *mise en abyme*. Para reforzar esta idea, presentamos la siguiente cita que consideramos pertinente para comprender el mecanismo en el que afirmamos que Archimboldi, como narrador, se desdobra para que su personaje construya la obra:

[...] el fantasma de escritor, y el escritor fantasma. El primero está representado por el escritor real-ficcionalizado –Octavio Paz, los estridentistas, en *Los detectives salvajes*; Neruda, Parra, y Lihn, en los cuentos de *Putas*

asesinas— que, a menudo acecha a los protagonistas de las historias; mientras que el segundo, el escritor fantasma, está encargado por las figuras ficticiales de Cesárea tinajero, —de nuevo en *Los detectives salvajes*— y Benno von Archimboldi —2666—, que, a la vez, parodian o refutan a los grandes maestros [...]. (Bolognese, 2010: 466)

En ese sentido, tomando como ejemplo lo mencionado anteriormente, podríamos decir que Archimboldi es, en todo caso, el fantasma del escritor y, al mismo tiempo, el escritor fantasma. En esta tesis, podemos considerar que ambas nominaciones son aplicables a él, ya que la *mise en abyme* nos permite verlo como un reflejo de sí mismo, tanto como personaje como narrador. Sin embargo, Bolognese (2010: 466) también menciona que "estas presencias son un rasgo distintivo de la literatura de Bolaño, que se enmarca dentro de la metaficción. Es decir, tanto el personaje como el narrador son posibles dentro del contexto de los juegos de metaficción, desdoblamiento, alter egos y transfiguración ficcional que Bolaño presenta.

Por lo tanto, en "La parte de Amalfitano" debemos prestar atención a un objeto que, a primera vista, podría pasar desapercibido pero que aparece a lo largo de toda esa segunda parte. Se trata del *Testamento geométrico* de Dieste. "El libro en cuestión era el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, publicado por Ediciones del Castro en La Coruña en 1975, un libro claramente sobre geometría, una disciplina que Amalfitano apenas conocía, dividido en tres partes, la primera de las cuales era una introducción a Euclides" (Bolaño, 2021: pos. 3603). Es oportuno destacar aquí que este escritor no es una invención del autor. Como sabemos, Bolaño tiende a inventar escritores en su narrativa, como en *La literatura nazi en América*, pero ese no es el caso de Dieste, quien es un autor real y, además, la edición del libro que posee Amalfitano también existió.

El *Testamento geométrico* es un tratado de geometría, como indica su título, pero su autor también fue poeta y ensayista. Por lo tanto, es relevante destacar que Rafael Dieste (1899-1981) fue un poeta, narrador y dramaturgo reconocido por su obra en gallego y español; en ese sentido, es singular que Dieste se haya interesado por la

geometría o cuestiones científicas, pues no es tan común que los poetas se interesen por estos temas, y mucho menos, que su interés lo hayan llevado al plano de descubrir cosas importantes en el ámbito científico. (Zaid, 2016); sin embargo, podemos decir que su interés por la ciencia tiene que ver, necesariamente con la relación espiritual que la geometría implica, y eso hace una importante combinación entre la ciencia, la filosofía y la poesía, y justo esos tres hilos conductuales son los que Amalfitano intenta unir en esta parte.

Sin embargo, lo anterior nos lleva a especular sobre el motivo por el cual Amalfitano, quien también se dedica a la literatura, tiene un libro de geometría en su biblioteca, ya que no es un tema que le interese, como él mismo se cuestiona: "Durante media hora estuvo hurgando en su memoria, mientras hojeaba el libro de Dieste sin prestarle demasiada atención, y finalmente concluyó que todo aquello era un misterio que, por el momento, lo superaba" (Bolaño, 2021: pos3637). De repente, Amalfitano no sabe por qué posee ese libro, si es suyo o si se lo prestaron. Incluso piensa que en algún momento de su vida tuvo intenciones de estudiar geometría, aunque asegura que una decisión tan importante como esa la recordaría.

¿Cómo pudo empacar un libro sin darse cuenta de que lo hacía? ¿Acaso pensaba leerlo cuando llegara al norte de México? ¿Tenía la intención de embarcarse en un estudio errático de geometría? Y si ese era su plan, ¿por qué lo había olvidado tan pronto al llegar a esa ciudad en medio de la nada? (Bolaño, 2021: pos. 3619).

¿Por qué Amalfitano tiene este curioso libro en su posesión? Ni siquiera él lo sabe, como menciona, no tiene idea del porqué está en su biblioteca. Y la única descripción que nos brinda sobre el libro es que es un texto donde Dieste reflexiona sobre sus investigaciones en el campo de la geometría y los fundamentos de esta disciplina. "[...] <Esta obra de Dieste, decantación final de sus reflexiones e investigaciones acerca del Espacio, cuya noción se halla implicada en cualquier ordenada discusión sobre los fundamentos de la geografía>" (Bolaño, 2021: pos. 3619). Sin embargo, el estudioso de Archimboldi decide colocar el libro en un tendedero en medio de su patio sin dar ninguna

explicación. Aunque desde aquí podemos inferir varias cuestiones. La primera es: ¿por qué lo dejaría ahí colgado? Amalfitano no tiene una respuesta inmediata e incluso cuando Rosa le pregunta el motivo y él le resta importancia diciendo: "Entonces no hay problema, dijo Amalfitano, no te preocupes por tonterías, en esta ciudad están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro de un cordel" (Bolaño, 2021: pos 3794). La segunda cuestión está relacionada con el significado del libro, pues no puede pasar desapercibido ni pensar que no tiene un motivo más allá del simple hecho de ser colgado.

En 2666 se puede encontrar una breve explicación de por qué el libro está ahí colgado: "[...] y más tarde Suzanne pintó un cuadro de él titulado '*Le ready-made malehereux* de Marcel'. Duchamp explicó a Cabbane: 'Me divertía introducir la idea de la felicidad y la infelicidad de los *Ready-mades*, y luego estaba la lluvia, el viento, las páginas volando, era una idea divertida' (Bolaño, 2021: pos3718)". En otras palabras, Amalfitano está recreando literalmente el *Ready-made malehereux* de Marcel Duchamp, ya que el artista también hizo lo mismo al colgar un libro en un tendedero como lo podemos rectificar en el siguiente texto:

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". Como se puede ver, Duchamp no sólo jugó al ajedrez en Buenos Aires. Sigue Tomkins: Puede que la falta de alegría de este *Ready-made malheureux*, como lo llamó Duchamp, resultará un regalo chocante para unos recién casados, pero Suzanne y Jean siguieron las instrucciones de Duchamp con buen humor. De hecho, llegaron a fotografiar aquel libro abierto suspendido en el aire —imagen que constituye el único testimonio de la obra, que no logró sobrevivir a semejante exposición a los elementos— y más tarde Suzanne pintó un cuadro de él titulado *Le ready-made malheureux* de Marcel. (Topczewska, 2016: 27)

Los *ready-made*, por lo tanto, son una instalación que busca convertir cualquier objeto en una pieza artística. Esto es lo que Duchamp solicitó que se hiciera en la casa de su hermana. Amalfitano recrea este *ready-made* en su propio patio, aunque parece que no es consciente de que está realizando una instalación. Sin embargo, es importante prestar atención a lo que Duchamp menciona en la cita anterior: "para que el viento pudiera hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas", volvemos también un poco al determinismo de la existencia, y a la idea de ente finito, pues pareciera que el hecho de dejar colgado el libro, significa, en muchos sentidos, el dejar que la existencia se abandone a las circunstancias, y es lo que parece más significativo: dejar que la existencia siga su curso, que la naturaleza y los embistes de la vida deterioren la naturaleza del libro.

En otras palabras, dejar el libro a merced de la naturaleza, permitiendo que el viento o la lluvia muevan las páginas. "La esencia misma del *ready-made* radica en que su material sea la realidad misma. Cualquier objeto manufacturado puede convertirse en una obra de arte simplemente mediante la designación del artista" (Encabo, 2017: 87). El *ready-made* del libro colgado significa, en otra instancia, que el lector no puede leerlo, en ese sentido, Duchamp, con esta obra está diciendo que un libro, que es una forma de expresión intelectual y creativa en sí misma, puede convertirse en una obra de arte simplemente al cambiar su contexto y su presentación. Esto desafía las nociones tradicionales de cómo se crea y se valora el arte, y por ende, al hacerlo Amalfitano, está diciendo lo mismo, pero sobre la literatura.

En última instancia, desde una perspectiva filosófica, el *ready-made* de Duchamp plantea cuestiones profundas sobre la autoría, la originalidad, el valor del arte y la relación entre el arte y los objetos cotidianos. Duchamp estaba desafiando las convenciones establecidas en el mundo del arte y abriendo un debate sobre lo que constituye una obra y quién tiene el derecho de llamar algo "arte". Esta subversión de las normas convencionales tiene un impacto duradero en la filosofía y la teoría, justamente, hacia allá va la obra de Bolaño y especialmente 2666.

En este sentido, argumentamos que el libro, como objeto material, se convierte en una obra de arte, y lo que hizo Duchamp es una expresión artística que pretende representar algo. Por lo tanto, lo que Amalfitano realiza también tiene la intención de tener un significado más allá del objeto material, es decir, del libro e incluso del desconocimiento que el personaje tiene respecto a su propio *ready-made*. Por un lado, se podría pensar que la instalación que realiza Amalfitano es un homenaje que Bolaño hace a Duchamp o que simplemente considera una anécdota.

La crítica específica de Bolaño ha dedicado muchas páginas a la anécdota del Testamento geométrico, leyéndola, por ejemplo, como prueba de la locura de Amalfitano, como gesto alegórico de apropiación o como una mise- en-abyme de la última obra del autor chileno. (Topczewska, 2014: 24)

Aquí se menciona que tal vez el estudioso de Archimboldi está loco, y Rosa también lo piensa cuando ve el libro colgado. Sin embargo, podemos darle otra interpretación más allá de la supuesta locura de Amalfitano. Sabemos que el personaje cuelga el libro, pero él no sabe por qué lo está haciendo; por otro lado, la diferencia entre la instalación del artista y la de Amalfitano radica en el autor del libro en cuestión. En el caso del *ready-made* de Duchamp, desconocemos cuál es el libro de geometría y quién es el autor. Sin embargo, en el caso del libro de Amalfitano, sí sabemos cuál es y que fue escrito por alguien que también fue poeta. Es decir, Dieste era un poeta aficionado a la geometría. Lo mismo ocurre con Bolaño, ya que él también estaba obsesionado con la geometría y la aplicaba a su obra literaria. El escritor chileno escribía: "Sobre la literatura, sobre la vida, sobre la geometría, sobre la aplicación de la geometría a la literatura, sobre la aplicación de la geometría a la vida, e incluso, sobre la aplicación de la geometría a los chistes que explicaban el porqué de la vida o la literatura" (Mala, 2010).

En otras palabras, podríamos decir que Bolaño aplicó la geometría en sus novelas, especialmente en *2666*, en lo que respecta a su estructura. Esto se refleja en la arquitectura de la novela, que es el tema que estamos abordando en este apartado.

¿Cómo relacionar la arquitectura de 2666 que es tubular, con la perspectiva de Amalfitano?, por un lado, por supuesto que está el tema del *ready made*, y exactamente la elección del libro de Dieste, sin embargo, tiene que ver con el determinismo del que ya hemos hablado, que la obra esté determinada a la estructura de la novela; elaborando, significa que esa determinación de la existencia de la obra, es un dejar ir de la misma, lo que se traduce en que en la obra hay libertad de existencia pero no necesariamente persigue una meta concreta y mejor dicho, aspira a “[...] la continuidad del ser, la quiebra entre ser y existencia; a la coherencia del pensamiento racional, lo inconsecuente y huidizo de un estado de ánimo; al gozo inefable del ser, la angustia frente a la nada, en suma, a la fe en el espíritu creador del hombre, que es propia del idealismo y del positivismo, la incredulidad y la voluntad de destrucción” (Bobbio en Samour, 2021: 25); y esa es la intención de Amalfitano, la angustia frente a la nada, frente a los horrores que se le presentan a la cotidianidad, pero al determinismo de no poder hacer nada; aceptar la miseria de su propia existencia es también aceptar que la novela misma es un sin sentido, una geometría del caos.

Sin embargo, esta instalación, también se relaciona con el hastío del académico chileno, ya que el libro colgado une la estructura y la nada. Por un lado, la estructura se relaciona con la importancia de los estudios de Dieste, ya que el libro trata sobre geometría, al igual que 2666 en sí misma. Aquí volvemos a la *mise en abyme* y al reflejo, ya que el libro de Dieste se refleja en la estructura de la novela, y el libro a la intemperie representa a Amalfitano.

En este sentido, podemos ver que Amalfitano cuelga el libro como una instalación del propio capítulo y de sí mismo. El objeto que se utiliza para el *ready-made* también sirve para entender que Amalfitano se construye como el libro colgado a la intemperie. Es decir, el personaje, al igual que el libro e incluso Archiboldi, son seres que se dejan llevar por la vida, por el viento, por la intemperie, y esto se refleja en su voz narrativa y esto también tiene que ver con que Amalfitano se siente solo y alineado en su entorno, y por lo tanto, reflexiona sobre la naturaleza de la literatura y la filosofía, y su búsqueda constante de significado en un mundo que a veces parece absurdo y caótico. Se

cuestiona sobre la relevancia y la importancia de la cultura y la academia en un mundo marcado por la violencia y el desorden, y esto es importante, porque el hecho de dejar el arte simbolizado en el libro de Dieste, es asumir que el arte no va a salvar a nadie, que ni siquiera tiene sentido cuando se vive en un lugar como Santa Teresa, así que este capítulo en sí mismo, es también un cuestionamiento teórico y ético, de ¿qué sentido tiene el arte si todo se está derrumbando? Pareciera que esta pregunta, en este punto no tiene respuesta, pero que la encuentra en “La parte de los crímenes”.

Puesto que lejos de ver la literatura como "vida", en el apartado de Amalfitano nos damos cuenta de que para el narrador Archimboldi también hay cosas que son más importantes que el arte, como la vida misma. Se asume que la vida tiene situaciones más cruciales que una instalación artística, y desde esa perspectiva es necesario vivir. Hay cosas más importantes que un libro expuesto a la intemperie, hay cosas más importantes que Archimboldi y que Amalfitano. Justamente, como sucede en Santa Teresa, todas las muertes de esas mujeres son más trascendentales que el *ready-made* que Amalfitano recrea en su casa: "Entonces no hay problema, dijo Amalfitano, no te preocupes por tonterías, en esta ciudad están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro de un cordel" (Bolaño, 2021: pos 3794).

Sin embargo, la instalación nos incita a pensar que es la representación de lo que Amalfitano vive en Santa Teresa: el hastío, el dolor e incluso el deseo de morir están presentes en la ciudad y, por supuesto, en el *ready-made*: "¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo es morirme?" (Bolaño, 2021: pos. 40086). En la pulsión de muerte también se encuentran las ganas de vivir; en este sentido, podemos deducir que el escritor alemán, que también es el narrador, está buscando una estructura para la novela a través de la instalación realizada por Amalfitano, que se va construyendo poco a poco.

Cuando llegaron a casa ya no había luz, pero la sombra del libro de Dieste que colgaba del tendedero era más clara, más fija, más razonable, pensó Amalfitano,

que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos. (Bolaño, 2021: pos. 4000)

Para establecer un vínculo con la estructura tubular propuesta, es importante recordar que esta nos permite crear una *mise en abyme* que sugiere que todo está contenido dentro de todo, como un reflejo. En este sentido, si estructuramos esto, el reflejo en cuestión en este apartado se puede visualizar de la siguiente manera: el tedio de Amalfitano refleja el tedio que experimenta Archiboldi respecto a la escritura. En términos infrarrealistas, podríamos decir que el alemán está "letraherido":

[...] un mundo donde el hombre es víctima de una sociedad vacía, que aniquila toda razón de vida y lo condena a un futuro incierto. En ese contexto, casi siempre es una ocasión literaria la que empuja a los protagonistas a salir de la apatía para buscar un cambio en sus vidas, aunque luego ese cambio no logre solucionar su malestar. En Bolaño, el proceso de la búsqueda de la identidad ha ido configurando un recorrido en la exclusión en la que se mueven sus letraheridos derrotado. (Bolognese, 2010: 456)

En cuanto al tema de la estructura en la "Parte de Amalfitano", podemos considerar que este capítulo en sí mismo funciona como una instalación en la que el narrador Archiboldi busca una estructura para la novela que está narrando. Además, si vamos más allá, podríamos argumentar que toda la novela 2666 es una instalación en busca de su propia estructura, una estructura que es tanto geométrica como fragmentada, donde convergen todos los males del mundo, al igual que en Santa Teresa, y la sensación de estar abandonado y resistiendo como un libro a los embates de la naturaleza, de la misma forma en que la estructura de la novela desafía las convenciones tradicionales de la narración. Esta complejidad estructural se asemeja a una instalación artística, precisamente al *Ready made*, donde los elementos se combinan de formas inesperadas, creando un todo que va más allá de la suma de sus partes.

2.1.6 La construcción del narrador en "La parte de Fate"

En el siguiente apartado, "La parte de Fate", nos adentraremos en la construcción del escritor a través de Fate. Hasta ahora, en esta tesis se ha discutido la posibilidad de que Archiboldi asuma el papel de narrador en *2666*; se ha mencionado que sus personajes son un reflejo de él y que a través de ellos construye su voz narrativa. En este sentido, exploramos cómo, a través de Fate, Archiboldi continúa su camino hacia la escritura.

Es importante mencionar que "La parte de Fate" puede resultar una de las partes más desafiantes de abordar en *2666*, ya que parece ser una novela flotante que no guarda una conexión clara con las otras más allá de la presencia de Rosa Amalfitano, la hija del profesor chileno. Se ha escrito relativamente poco sobre esta parte, pero se ha señalado, por ejemplo, que Bolaño rinde homenaje a la influencia decisiva de la cultura estadounidense en su formación a través de Fate, explorando figuras fronterizas como el periodista negro, el predicador y el fervor tan profundamente estadounidense de las teorías de la conspiración, pues uno de los temas principales en "La parte de Fate" es la idea de un personaje fronterizo, es decir, que, aunque es estadounidense, sufre el racismo y vive desde lo limítrofe, literal y simbólicamente.

Sin embargo, esta parte retoma uno de los temas recurrentes en la narrativa de Bolaño, que es la escritura y la lectura. Aunque "La parte de Fate" puede parecer una sección de transición, como menciona el investigador Álvaro Augusto (2021), es decir, una parte que conecta todas las demás desde la arquitectura de la novela, un salto temporal y temático, o una bisagra, la escritura misma de Fate es lo que la une a las otras partes, ya que él también es una especie de escritor, aunque no se dedica a la ficción, sino al periodismo.

En este punto, convendría destacar, que el camino de la escritura puede tener muchas facetas, y esto se refleja en *2666*. Aunque no sea una novela que aborde directamente la escritura, esta tesis se centra en la búsqueda de la voz narrativa de Archimboldi. En *2666* podemos encontrar varios escritores que practican diferentes tipos de escritura. Por ejemplo, los críticos literarios también son escritores, ya que la crítica es una forma de escritura. En "La parte de Amalfitano", vemos que el personaje chileno se dedicó a su trabajo, y aunque no ha publicado en revistas tan prestigiosas como los cuatro críticos, podemos asumir que también se dedica a una forma de escritura. Además, está Dieste, quien es poeta y matemático. En cada una de las partes que hemos analizado, la escritura y la literatura están presentes, y "La parte de Fate" no es una excepción, ya que también se habla de la escritura.

En este punto, debemos tener en cuenta el nombre del personaje: "En el trabajo todo el mundo lo conocía por el nombre de Oscar Fate" (Bolaño, 2019: pos 4483). Sin embargo, ese no es su verdadero nombre, sino Quincy Williams. Respecto a esto, "El nombre parece otro signo lúdico en el marco bautismal de Bolaño para con sus personajes: Quincy Williams, nombre de Fate, recuerda a Thomas de Quincey, el escritor satírico inglés [...]" (Tec, 2021: 203). En el nombre de este personaje encontramos dos puntos relevantes. El primero, que se aclara en la cita anterior, es que el nombre recuerda a Thomas de Quincey, quien escribió *El asesinato como una de las bellas artes*. Este punto es importante porque hay que recordar que "La parte de Fate" es una introducción a "La parte de los crímenes", donde se comienza a hablar de ellos, y Fate, como periodista, pretende escribir un artículo al respecto: "'Soy periodista', dijo. 'Va a escribir acerca de los crímenes'" (Bolaño, 2019: 5167). Sin embargo, su revista le niega el permiso para ese artículo y le pide que se limite a escribir sobre lo que le han asignado, es decir, cubrir la pelea de boxeo.

La segunda vertiente importante es la palabra *fate*, que en inglés significa destino. No podemos pasar por alto el simbolismo o la importancia de los nombres de los personajes, ya que Bolaño juega con ellos y podríamos decir que tienen un segundo significado:

“Pedro Negrete por Jorge Negrete y Pedro Infante, El Cerdo, Lalo Cura, etcétera” (Tec, 2021: 203).

En relación al nombre de Fate y su conexión con Thomas de Quincey, es relevante destacar que no es coincidencia que esta parte sirve como introducción a "La parte de los crímenes" y cuente con un personaje cuyo nombre es homónimo de uno de los escritores más destacados sobre asesinos en serie. En la última parte de la novela seremos testigos de un asesino serial que mata a mujeres con características físicas específicas, las cuales se abordarán más adelante.

En este sentido, en la sección que estamos analizando, se exploran varios aspectos relacionados con la formación de un asesino en serie. Un personaje habla sobre la tradición de los asesinos en serie y cómo el asesinato está presente en Santa Teresa.

En el siglo XIX, a mediados o finales del siglo XIX, dijo el tipo canoso, la sociedad acostumbraba a colar la muerte por el filtro de las palabras. Si uno lee las crónicas de esa época se diría que casi no había hechos delictivos o que un asesinato era capaz de conmocionar a todo un país. No queríamos tener a la muerte en casa, en nuestros sueños y fantasías, sin embargo, es un hecho que se cometen crímenes terribles, descuartizamientos, violaciones. (Bolaño, 2019: pos. 51085)

En esta parte, desde el principio, podemos apreciar cómo el narrador introduce el tema que se abordará en "La parte de los crímenes"; en ese sentido, "En la parte de Fate" es donde se comienza a gestar al asesino que luego veremos en acción, perpetrando los 109 asesinatos. Es por esto que esta tercera parte se concibe como una especie de bisagra, ya que sirve como transición entre las partes anteriores, las cuales son fundamentales para la construcción del narrador Archiboldi y para la consolidación de su voz.

Dicho de otra manera, esta parte funciona como un ensayo de la voz que Archiboldi utilizará para narrar los crímenes. En este punto, es interesante observar cómo su voz

ha ido evolucionando. En "La parte de los críticos", el narrador adopta un tono sarcástico, burlándose de los intelectuales y de la escritura desde la academia. En la segunda parte, la voz del narrador adquiere un tono más serio y existencialista, como se evidencia en las referencias a los *Ready made malerehux*. En esta tercera parte, la voz del narrador es un ensayo para la sección final, permitiéndonos vislumbrar lo que ocurrirá en "La parte de los crímenes".

Por esta razón, en este apartado se resalta la importancia de la lectura e incluso se mencionan las posibilidades que ofrece un taller literario, ya que Fate, como personaje, es una especie de ensayo para consolidarse por completo en la parte final de la novela. Este personaje, como un reflejo, como ya hemos mencionado, actúa como un preámbulo para la consolidación de la voz narrativa de Archiboldi, motivo por el cual asiste a talleres literarios, como se puede rectificar en la siguiente cita:

Una vez a la semana, los sábados, iba a un taller de escritura creativa y durante un tiempo, poco, no más de unos meses, imaginó que tal vez podía dedicarse a escribir ficción, hasta que el escritor que dirigía el taller le dijo que mejor concentra sus esfuerzos en el periodismo. (Bolaño, 2019: pos. 5863)

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos afirmar que Fate participó en talleres literarios para tener el control sobre su escritura, lo cual implica que el narrador de esta novela también busca encontrar su voz narrativa a través del taller de escritura creativa. Cuando Fate menciona que asiste a un taller narrativo, implica que desea escribir más allá de las noticias diarias o reportajes basados en la escritura periodística; en ese sentido, la búsqueda de la voz de Archiboldi es constante en la novela, por lo que ha pasado por diferentes etapas. En este caso en particular, es común que los escritores, antes de adentrarse en la ficción, hayan incursionado en el periodismo. También es común sentir desánimo en ocasiones, ya que la ficción puede parecer alejada del periodismo. Sin embargo, en el caso de Fate, esto no aplica, ya que el periodismo es un camino hacia la escritura ficcional. Existen varios escritores que estudiaron comunicación antes de

dedicarse a la escritura, como Fernanda Melchor y Mariana Enríquez. No obstante, es importante señalar el tono irónico con el que Fate menciona la relación entre el periodismo y la literatura, ya que sugerir que abandone la ficción por el periodismo es incluso un cliché.

Por otro lado, también es importante mencionar que la escritura periodística puede ser un camino hacia la escritura ficcional, ya que esta disciplina permite abordar ciertos temas que podrían resultar más complejos de tratar en la ficción. Nos referimos especialmente a la crítica social. A través del periodismo de investigación, es posible llegar a un mayor número de personas. Sin embargo, el periodismo y el arte están estrechamente relacionados, ya que ambos pueden abordar cuestiones críticas. No obstante, el periodismo permite adoptar un enfoque más objetivo en su tratamiento.

[...] el periodismo, entendido como actividad intelectual cuyo objetivo es la interpretación crítica y sucesiva de la realidad, puede explicarse como un fenómeno comunicativo a partir de las teorías actuales del arte, sobre todo, teniendo en cuenta la conciencia cívica y de denuncia política, social y cultural del discurso artístico y del periodístico. (Contreras, 2015: 696)

Aquí es importante destacar que tanto el periodismo como la literatura tienen un carácter social. En el caso de Quincey, también muestra interés en escribir sobre cuestiones de crítica social. Cuando se entera de los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, siente un genuino interés en el tema y se propone escribir un artículo de investigación al respecto: "—Soy periodista —dijo. —Va a escribir acerca de los crímenes" (Bolaño, 2019: 5167). Sin embargo, debido a la presión de su jefe y las limitaciones presupuestarias de su periódico, Quincey no logra realizar el artículo de investigación que tanto le gustaría.

Este aspecto es relevante porque hasta este punto podemos observar cómo la voz narrativa de Archiboldi está construyendo la novela desde sus propias reflexiones y experiencias. Nos ha introducido a diferentes formas de escritura. En "La parte de los

críticos" nos presenta la escritura académica y de investigación. En "La parte de Amalfitano", la escritura se aborda desde un enfoque existencial. Y en "La parte de Fate", la voz de Archimboldi comienza a mostrar interés en los crímenes de Santa Teresa. Esto indica que el personaje alemán está elaborando cómo continuar con la escritura de la novela.

En resumen, este apartado funciona como un preámbulo en el proceso de escritura de Archimboldi, ya que desde aquí se va conformando una ficción en torno a "La parte de los crímenes" y la idea de que Santa Teresa sea un lugar central y funcione como un personaje en su propia obra. Esta ciudad, aunque imaginaria, tiene un papel fundamental y marca un punto de inflexión en la narración del personaje alemán.

Ésta es una ciudad completa, redonda —dijo Chucho Flores—. Tenemos de todo. Fábricas, maquiladoras, un índice de desempleo muy bajo, uno de los más bajos de México, un cártel de cocaína, un flujo constante de trabajadores que vienen de otros pueblos, migrantes centroamericanos, un proyecto urbanístico incapaz de soportar la tasa de crecimiento demográfico, tenemos dinero y también hay mucha pobreza. (Bolaño, 2021: pos 5544)

Lo que se plantea en la cita anterior es precisamente lo que ocurre en "La parte de los crímenes". Santa Teresa es una ciudad asediada por la pobreza y la delincuencia, pero además se convierte en un depósito de cuerpos, donde estos son explotados de manera física, moral y visual. En diversos estudios sobre la obra de Bolaño, se ha cuestionado el motivo de escribir sobre algo tan violento.

Existe una división en la recepción de la obra respecto a la "Parte de los Crímenes", al ser considerada o la mejor o la peor, esta división se podría deber a no entender el objetivo que tiene este capítulo, con él se busca patentar el horror, a través de una narración ficticia y el tedio que produce la lectura de crimen tras crimen, que no tendría otro objetivo más que el que contar lo que sucedió a cada una de las víctimas. (Gutiérrez, 2014: 2)

La violencia presente en Santa Teresa, que Archiboldi observa a través de Fate, marca un punto de inflexión en la constitución y construcción de su voz. A través del periodista neoyorquino, el alemán comprende un aspecto fundamental en su escritura, algo que ya habíamos observado con Amalfitano: existen cuestiones más importantes que la literatura. A través de esta parte que estamos analizando, podemos inferir que la escritura, en manos de Archiboldi, se convierte en una forma de mostrar al mundo todo lo que está mal: el poder, la corrupción y la maldad humana.

Es por eso que Amalfitano estaba consumido por el aburrimiento, y también por eso que el alemán se burla de la escritura académica, porque él sabe que los críticos nunca se ensucian las manos. Aunque puedan viajar a Santa Teresa, nunca experimentarán ni comprenderán lo que las mujeres mexicanas viven en esa ciudad. Siguiendo esta línea de pensamiento y para concluir este capítulo, es importante destacar cómo se relaciona lo mencionado anteriormente con la estructura tubular que hemos propuesto. Ya que esta estructura nos permite tener una *mise en abyme*, es decir, la obra se refleja dentro de la obra. En ese sentido, Fate es el reflejo de Archiboldi en el sentido de que el alemán está buscando su voz narrativa, y Fate es la pieza que actúa como preámbulo de la escritura ficcional-periodística que veremos en "La parte de los crímenes". Fate escribe tanto ficción (o al menos eso es lo que desea, por eso asiste al taller de narrativa) como periodismo. Así, en Fate podemos vislumbrar, de manera preliminar, hacia dónde se dirige la voz narrativa de Archiboldi: una combinación entre la escritura ficcional y periodística.

Capítulo 3. La consolidación del escritor en "La parte de los crímenes"

En el presente capítulo profundizaremos en "La parte de los crímenes" de 2666. En este punto, es necesario concluir con la maduración de la voz narrativa de Archiboldi; como hemos observado en los apartados anteriores cómo se fue construyendo su poética a

través de los personajes circundantes. Desde la escritura académica con los críticos, pasando por lo existencial y filosófico con Amalfitano, y especialmente, debemos enfatizar la escritura no ficcional de Fate, quien actúa como un puente escritural entre Archiboldi y "La parte de los crímenes" debido a su condición de periodista.

En esa misma línea de pensamiento, retomaremos el periodismo y la crónica en este capítulo, ya que nuestro objetivo principal es explorar otras perspectivas desde las cuales se pueda analizar "La parte de los crímenes". Dado el carácter del texto, es posible estudiarlo desde la óptica de la no ficción.

3.1 Entre la realidad y la ficción: "La parte de los crímenes"

A continuación, podemos observar que la voz narrativa de Archiboldi ha alcanzado la madurez. En el anterior apartado de esta investigación, exploramos la combinación de la escritura ficcional y periodística personificada por Fate. En este siguiente capítulo, veremos que la voz y la escritura del alemán han madurado aún más, ya que en "La parte de los crímenes" presenciaremos uno de los juegos que siempre apasionaron a Bolaño: la fusión entre la realidad y la ficción.

Por ejemplo, el nombre de Hans Reiter fue tomado de un científico alemán de la era nazi que promovía la "higiene racial". "Sus charlas de la época versan sobre la biología de la herencia y la higiene racial, y en ellas explica los mecanismos conocidos en la época de transmisión de rasgos físicos y mentales, normales o anómalos" (Sánchez, 2019). Sin embargo, en el último capítulo de *2666*, veremos este juego no desde la vida de Raiter, como se hizo en *Los detectives salvajes*, sino desde un contexto histórico que se desarrolla en el México moderno: los feminicidios en Ciudad Juárez, trasladados a una ciudad ficticia llamada Santa Teresa.

Es importante mencionar que entendemos la diferencia entre la ciudad real y la ciudad ficticia de la misma forma en que lo hace Bakhtin, quien distingue entre el mundo real y el mundo representado en la obra, y señala la relación recíproca existente entre ambos

(Solotorevsky, 1993: 12). Nuestro objetivo es señalar este puente entre la ciudad de referencia y la ciudad ficticia, no desde una perspectiva comparativa, sino de manera que podamos explorar la voz poética de Archiboldi y comprender su punto más alto: la no ficción.

En la actualidad, se han realizado numerosos artículos e investigaciones sobre "La parte de los crímenes" de 2666. Sin embargo, la mayoría de ellos se centran en temas como la violencia, el feminicidio, la trata de personas, el cine *snuff* y todas las víctimas de Santa Teresa. Es importante destacar que Santa Teresa se basa en Ciudad Juárez, que es la ciudad "real", y ambos lugares comparten muchas similitudes. En este contexto, es relevante mencionar que Roberto Bolaño se inspiró en el libro titulado *Huesos en el desierto* del periodista Sergio González Rodríguez para escribir la parte que estamos analizando. Esto se confirma en la siguiente cita:

Su ayuda [de Sergio González Rodríguez] digamos, técnica, para la escritura de mi novela, que aún no he terminado y que no sé si terminaré algún día, ha sido sustancial. Ahora acaba de aparecer su libro *Huesos en el desierto* (Anagrama), un libro que indaga directamente en el horror [...]. Su libro transgrede a la primera ocasión las reglas del periodismo para internarse en la no-novela, en el testimonio [...]. (Bolaño en Pérez Bernal, 2015: 3)

En nuestra propuesta, nos enfocamos en descubrir las conexiones entre la última parte de la novela 2666 y las cuatro restantes. Como hemos señalado anteriormente, la conexión más importante reside en Archiboldi, quien es nuestro narrador, y exploraremos cómo su voz ficcional se desarrolla y madura a lo largo de la obra. En este sentido, es importante recordar que nuestra propuesta se basa en la idea de que Archiboldi está escribiendo 2666.

Sin embargo, es importante comprender la relación que existe entre las muertas de Santa Teresa y Archiboldi, un alemán que además fue soldado durante el Tercer Reich. Aunque pueda parecer una conexión distante, Santa Teresa se convierte en un

punto focal en la novela 2666, ya que las cinco partes de la obra culminan o están relacionadas de alguna manera con esta ciudad. Entonces, ¿por qué Archiboldi narrador siente la necesidad de escribir sobre una época tan violenta de la era moderna?

Una posible razón es que Archiboldi establece una comparación entre los horrores vividos durante la Segunda Guerra Mundial, en la cual él participó como soldado, y la violencia presente en Santa Teresa. Ambos eventos involucran muertes injustificadas: el nazismo perpetró el genocidio de judíos, mientras que el machismo causa la muerte de mujeres en Santa Teresa. Estas formas de violencia son sistémicas y victimizan a las personas de manera injusta.

En un primer momento, podría parecer que Santa Teresa no tiene una relación directa con Archiboldi, ya que se encuentran en diferentes ciudades e incluso continentes. El único vínculo que conocemos entre el alemán y la ciudad fronteriza es al final de la novela, cuando los críticos literarios suponen que Archiboldi se ha trasladado a Santa Teresa casi al final de su vida, lo que motiva su búsqueda, como lo podemos reafirmar en la siguiente cita:

¿Por qué alguien con más de ochenta años viaja a un país que nunca ha visitado? ¿Interés repentino? ¿Necesidad de observar sobre el terreno los escenarios de un libro en curso? Era improbable, adujeron, entre otras razones porque los cuatro creían que ya no habría más libros de Archiboldi. (Bolaño, 2019: 146)

Pero, más allá de la ubicación geográfica, surge la pregunta fundamental: ¿Por qué a Archiboldi le interesaría literariamente la muerte de tantas mujeres? La respuesta a esta interrogante se encuentra en el último capítulo de 2666. En esta parte de la novela, Archiboldi, aún siendo joven, visita el Castillo de Drácula en compañía de la baronesa Von Zupe, quien resulta ser la hermana de Halder. Fue precisamente Halder quien lo introdujo al mundo de la lectura, ya que poseía una extensa biblioteca.

*Algunos animales y plantas del litoral europeo*¹⁰. No le resultó fácil. Primero le preguntó si sabía leer. Hans Reiter¹¹ dijo que sí. después le preguntó si había leído algún libro. Recalcó la última parte de la frase. Hans Reiter dijo que sí. Que sí tenía un buen libro. Halder le preguntó qué libro era ese. Hans Reiter dijo que era *Algunos animales y plantas del litoral Europeo*. (Bolaño, 2019: 757)

Considerando la estrecha relación entre Hans Reiter (Archimboldi) y Halder, podemos inferir que ambos tuvieron una conexión significativa, y que Halder desempeñó un papel fundamental en la formación literaria de Archimboldi. Fue Halder quien inicialmente le prestó libros y lo introdujo al mundo de la literatura. Aunque con el tiempo Halder se convirtió en pintor, existe una similitud con el ocultamiento de la obra, tal como hemos visto con Cesárea Tinajero en capítulos anteriores. De hecho, no conocemos la obra de Halder, como se menciona en el siguiente pasaje: "Durante una época vivieron en París y luego en el sur de Francia, donde Halder, que era pintor, aunque yo nunca vi un cuadro suyo" (Bolaño, 2019: 787).

Más adelante, se confirma la falta de conocimiento sobre la obra de Halder: "Nadie en aquella cena, por descontado, había visto nunca un cuadro de Conrad Halder, excepto el oficial de la SS, que definió al pintor como un artista degenerado, una desgracia, sin duda para la familia Von Zupe" (Bolaño, 2019: 787). Esta afirmación revela que nadie ha tenido acceso a la obra de Halder, ni siquiera su propia hermana, la baronesa Von Zupe, aunque sabemos que los cuadros existieron, ya que el único registro que se tiene de ellos es que su padre los conservó.

Lo que resulta relevante aquí y se convierte en una clave para comprender que, efectivamente, Archimboldi es el narrador de la novela, es el tema de las pinturas de Halder. "Sus cuadros berlineses quedaron en poder de mi padre, quien no tuvo fuerzas para quemarlos. Una vez le pregunté dónde los guardaba. No quiso decírmelo. Le

¹⁰ Las cursivas son mías.

¹¹ Hans Reiter es el nombre real de Benno Von Archimboldi.

pregunté cómo eran. Mi padre me miró y dijo que solo eran mujeres muertas. ¿Retratos de mi tía? No, dijo mi padre, otras mujeres, todas muertas" (Bolaño, 2019: 787).

Esto adquiere importancia porque Hans Raiter, cuando era joven, tuvo conocimiento de esto, y Halder fue quien lo introdujo en la literatura. Por lo tanto, podemos inferir que las pinturas de Halder fueron una fuente de inspiración para Archiboldi en términos de lo que quería escribir, lo cual finalmente se plasmó en "La parte de los crímenes". En este sentido, podemos afirmar que la obra de Halder "inspiró" a Archiboldi a escribir sobre mujeres muertas. Este guiño es fundamental, ya que confirma nuestra teoría de que Archiboldi es el narrador de *2666*, puesto que una de las objeciones respecto a su autoría sería que las muertas de Santa Teresa no tienen ninguna conexión con el personaje alemán. Sin embargo, la obra de Halder establece esa conexión: las mujeres muertas en sus cuadros y las mujeres muertas en Santa Teresa.

De esta manera, nuestra contribución en relación a la unión entre "La parte de los crímenes" y "La parte de Archiboldi" radica en que Archiboldi, inspirado por los cuadros de Halder, su mentor en términos literarios, escribió sobre mujeres muertas, al igual que los cuadros de Halder. Comprender esta relación resulta fundamental para nuestros propósitos, ya que de esta forma estaríamos reafirmando que existe una conexión entre el personaje alemán y las muertas de Santa Teresa. Los cuadros de Halder representan mujeres muertas, y esa es la razón por la cual su padre los ocultó. Sin embargo, Archiboldi retoma esas imágenes y las traslada a Santa Teresa.

En este punto, podemos afirmar que la voz de Archiboldi ha ido madurando a través de sus personajes, lo que se refleja en la estructura de *mise en abyme* en espejo. Como escritor oculto, tuvo que utilizar a sus personajes para escribir y descubrir su voz narrativa. Por lo tanto, los artistas que aparecen en la novela no muestran su obra, y el narrador siempre enfatiza que nadie ha visto sus trabajos, como es el caso de Halder. De igual manera, nunca vemos a Archiboldi-narrador directamente, ya que se construye a través de los personajes que lo rodean. En este sentido, nos encontramos frente a una estructura de *mise en abyme* en espejo, donde todos los personajes son un

reflejo de Archiboldi. Cada vez que Archiboldi crea un personaje, está hablando a través de él, lo que confirma su papel como narrador del texto.

Un ejemplo de esto es el pintor Ansky, del cual tampoco conocemos mucho, y el único registro que tenemos de él es su diario. Es relevante destacar que Ansky podría fungir como un doble de Archiboldi, debido a lo siguiente que menciona en el diario:

Al inclinarse para darle la vuelta y verle el rostro temía, como tantas otras veces había temido, que aquel cadáver tuviera el rostro de Ansky. Al coger el cadáver por la guerrera, pensaba: no, no, no quiero cargar con este peso, quiero que Ansky viva, no quiero que muera, no quiero ser yo el asesino, aunque haya sido accidentalmente, aunque haya sido sin darme cuenta. Entonces, sin sorpresa, más bien con alivio, descubría el cadáver que tenía su propio rostro, el rostro de Reiter. (Bolaño, 2019:988)

Desde esa perspectiva, afirmamos que Archiboldi se constituye a través de sus personajes, viéndose y reflejándose en ellos. Lo mismo ocurre con su voz, ya que transita desde la escritura narrativa hasta las instalaciones artísticas, pasando por cuestiones existencialistas y la escritura periodística, en busca de la voz que desea encontrar. Archiboldi, como narrador, dota de sentido y juicios a la estructura de la novela y a las historias que se entrelazan en ella. Dentro de la complejidad de un texto literario, los juicios del narrador pueden influir en la configuración del mundo narrado, llegando incluso a adquirir la categoría de leyes que rigen en ese mundo configurado.

Fate, como personaje, es un indicio de lo que Archiboldi quiere escribir, ya que practica un género no-ficcional pero en su interior anhela escribir ficción. Esto se evidencia en su participación en talleres de literatura durante los fines de semana. Teniendo esto en cuenta, podemos entender que Archiboldi crea en Fate lo que realmente desea escribir. Es importante recordar que a Fate no le permiten escribir el artículo sobre las mujeres de Santa Teresa, y este hecho es lo que ancla la siguiente parte, "La parte de los crímenes", donde se exploran la ficción y la realidad. La ficción le brinda a

Archiboldi la libertad de escribir sobre cualquier tema, por más violento que sea, ya que si fuera Fate quien lo hiciera, su personaje podría incomodar a los dueños del periódico en el que trabaja.

Este juego de confusión entre la realidad y la ficción es característico de la obra de Bolaño. Los referentes desempeñan un papel fundamental en la construcción de lo ficticio, y momentos de discurso directo corresponden a instancias en las que el narrador desaparece, cediendo su lugar al personaje. En el texto que estamos estudiando, se retoma un hecho "real" para transformarlo en ficción, y ese es el juego en el que Archiboldi, como narrador, desaparece para dar voz a Fate, quien es un reportero que anhela escribir ficción.

Por lo tanto, exploraremos la relación entre la ciudad ficticia de Santa Teresa y Ciudad Juárez, así como la forma en que se retoma un libro documental, como *Huesos en el desierto* del periodista mexicano Sergio González, para escribir algo que es completamente ficción, como ocurre en "La parte de los crímenes". Es importante mencionar que no estamos comparando directamente el texto mencionado con la última parte de 2666, pero es relevante hacer referencia a él, ya que a través de ese libro se construyó "La parte de los crímenes".

En ese sentido, sabemos que el texto del periodista mexicano Sergio González es fundamental para la escritura de "La parte de los crímenes". Este texto, que no es ficción, sino que se acerca más al ensayo y la crónica, inspiró a Roberto Bolaño. Es importante destacar que Bolaño nunca visitó Ciudad Juárez ni conoció Caborca. En cambio, solicitaba a sus amigos, conocidos y, por supuesto, al periodista mexicano, que le contaran lo que estaba sucediendo en esa ciudad, para así tener información lo más verídica posible. Sergio González y Bolaño se conocieron personalmente en Blanes en 2002, pero su relación comenzó a través del correo electrónico entre 1999 y 2000.

Partiendo de este punto, tenemos un fundamento para entender que "La parte de los crímenes" se basó en "Huesos en el desierto". Esto es relevante para nuestra hipótesis,

ya que podemos vislumbrar que los crímenes se encuentran en la intersección entre la ficción y la realidad. Sin embargo, el texto del periodista también incluye la parte testimonial, ya que "Huesos en el desierto" reúne testimonios e investigaciones con datos oficiales sobre las mujeres asesinadas en Juárez.

Esto nos lleva a otro punto en "La parte de los crímenes": ¿qué tanto de testimonial hay ahí? Entendemos que Santa Teresa es una ciudad ficticia, independientemente de si se refiere o no a un lugar real. Sin embargo, por la forma en que está narrada, parece que también es una amalgama de testimonios recopilados de todas las mujeres que fueron brutalmente torturadas. Si lo vemos de esta manera, podemos considerar esta parte de la novela como una especie de archivo, e incluso como un archivo forense. Es un texto que desborda la ficción y donde toda esa maldad y crueldad impregna a Santa Teresa, haciendo que el propio texto se lea no solo desde la ficción, sino como lo que Fate quería escribir: un reportaje o una crónica.

En ese sentido, este tipo de textos permite jugar con lo que Bolaño siempre hizo con la ficción y la realidad, pero desde una perspectiva colectiva. Aquí, cuando hablamos de colectividad, nos referimos a las miles de muertes, las muertas de Santa Teresa. En este contexto, es importante recordar lo que Amalfitano le dijo a su hija Rosa: "Entonces no hay problema, no te preocupes por tonterías, en esta ciudad están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro en un cordel" (Bolaño, 2019: 262). Hay asuntos más importantes que la creación de un *readymade* o incluso la literatura: fuera hay muertes "reales". Personas que realmente están muriendo, como lo que Archiboldi seguramente presencié en la guerra.

De esta manera, podemos entender "La parte de los crímenes" como un texto que se acerca a lo real o a la no ficción dentro de la ficción. Es decir, desde un nivel narrativo, encontramos a Fate y Santa Teresa. Para Fate, la ciudad existe y, por lo tanto, los crímenes también son reales. Aquí también encontramos una *mise en abyme*, ya que en un nivel está Archiboldi narrador, quien sostiene todo el texto; en otro nivel está Fate, como personaje creado por Archiboldi, así como los críticos y los crímenes y/o

Santa Teresa en otro nivel. Dentro de este universo narrativo, Santa Teresa existe y, por tanto, se puede investigar la ciudad, como lo intenta Fate, o al menos esa es su intención, ya que desea escribir algo sobre las muertas. De esta forma, entendemos que Santa Teresa es una ciudad real dentro de la ficción y podemos considerar que los crímenes son una crónica, al igual que lo que escribió Sergio González. Sin embargo, es importante recordar que la crónica, por su naturaleza, también es una forma de ficción. Por lo tanto, si queremos leer "La parte de los crímenes" como un archivo o una crónica, debemos establecer las bases para ello.

3.2 Del archivo a la crónica

A continuación, exploraremos algunos términos que nos ayudarán a comprender desde qué otros ángulos podemos leer "La parte de los crímenes". En primer lugar, vamos a abordar el término crónica, que según Villoro (2021), es "[...] la encrucijada de dos economías, la ficción y el reportaje". Aquí se nos muestra que la crónica se sitúa entre la ficción y la realidad. Este género recoge un hecho real y lo narra, pero es importante destacar que estamos hablando de una crónica que es fundamentalmente periodística, lo cual implica que busca la veracidad, aunque no necesariamente la objetividad, ya que la crónica toma licencias propias de la literatura. Esta situación se vuelve aún más complicada, ya que "La parte de los crímenes" es una crónica de una ciudad real dentro de una ficción.

La crónica es un género híbrido, podría decirse que se encuentra entre el periodismo, el ensayo y la ficción. Sin embargo, solemos leer la crónica como un texto periodístico y no siempre desde la perspectiva de su hibridación. Por lo tanto, este tipo de textos también pueden tener ciertas características propias de la literatura. Por ejemplo, narran un acontecimiento histórico, en este caso, las muertas de Santa Teresa. Aunque la crónica debería relatar algo que realmente sucedió, aquí podemos decir que la crónica también tiene relación con la historia, ya que ambos ofrecen una interpretación de un suceso que es importante para la sociedad.

[...] las historias ganan parte de su efecto explicativo a través de su éxito en construir relatos a partir de meras crónicas; y los relatos, a su vez, son contruidos a partir de crónicas por medio de una operación que en otra parte he llamado <tramado>. Por tramado entiendo simplemente la codificación de los hechos contenidos en las crónicas como componentes de tipos específicos de estructuras de trama, precisamente en la forma que Frye ha propuesto que sucede en el caso de las <ficciones> en general. (White, 2003: 112)

Y aunque la literatura puede tomar un hecho de la vida real y trasladarlo a la ficción, su función difiere de la crónica, cuyo propósito principal es informar. Sin embargo, en algunos párrafos de "La parte de los crímenes", parece que se narra el mero registro de los hechos, por ejemplo: "La segunda víctima de aquel día y la última del mes de marzo fue hallada en un lote baldío al oeste de la colonia Remedios Mayor y del basurero clandestino El Chile y al sur del parque industrial General Sepúlveda" (Bolaño, 2019: 283). Gran parte de las mujeres de las que habla el narrador parecen ser presentadas como datos duros y fríos, o simplemente se utilizan para dejar constancia de lo que sucede. Principalmente, se proporciona información que responde a las preguntas de dónde, cuándo y cómo las encontraron, pero con el objetivo de mostrar los datos de las mujeres, no para resignificar sus muertes, sino para almacenarlas en el archivo de las víctimas.

Por otro lado, la función de la crónica, además de informar, es otorgarle un espacio a quien no lo tiene:

La crónica es la restitución de esa palabra perdida. Debe hablar precisamente porque no puede hablar del todo. ¿En qué medida comprende lo que comprueba? La voz del cronista es una voz delgada producto de una "desubjetivación": alguien perdió el habla o alguien le presta para que él diga en forma vicaria. Si reconoce esta limitación, su trabajo no sólo es posible sino necesario. (Villoro, 2021)

Esta característica es importante, porque entonces, una de las funciones de la crónica es justamente narrar lo que sucedió en algún lugar en específico, pero que, a su vez, las personas que presenciaron o vivieron ese hecho no pueden narrarlo, ya sea porque sistemáticamente no pueden, o bien, porque no saben cómo hacerlo, pues es importante

[...] familiarizarnos con los acontecimientos que han sido olvidados, ya sea por accidente, desatención o represión. Más aún, los grandes historiadores se han ocupado de aquellos acontecimientos de las historias de sus culturas por naturaleza más <traumáticos>; el significado de tales acontecimientos es problemático y está sobre determinado en la significatividad que todavía tienen para la vida cotidiana, acontecimientos tales como revoluciones, guerras civiles, procesos de gran escala como la industrialización y la urbanización, o instituciones que han perdido su función original en una sociedad pero que continúan desempeñando un importante papel en las escena social actual. (White,2003:119)

Aquí entra otro punto importante, ya que, aunque haya una intención de familiarizarse, es necesario que la crónica cuente lo sucedido de la manera más verosímil posible. Al final, ese "hecho" no le pertenece al cronista, sino a quienes lo vivieron. Si consideramos a Archimboldi como el narrador o, en este caso, el cronista de las mujeres de Santa Teresa, debemos prestar atención a cómo narra sus vidas. Pareciera que busca reivindicar su memoria, darles un nombre, un cuerpo, una historia:

La muerta se llamaba Erica Mendoza. Era madre de dos hijos de corta edad. Tenía veintiún años. Su marido, Arturo Olivárez, era un tipo celoso y solía maltratarla. La noche en que Olivares decidió matarla se hallaba borracho y en compañía de su primo. [...] Erika Mendoza no veía la tele pues estaba preparando la comida (Bolaño, 2019: 768).

Como podemos observar, la voz del narrador busca otorgarles una historia a esos cuerpos mutilados, pero lo hace de una manera en la que los datos duros, la ficha

técnica, se convierten en un archivo donde las víctimas quedan relegadas al papel, a la recopilación de su propia información. Esto es una metáfora del sistema judicial, ya que son tantas las víctimas (109 cadáveres) que, como lectores, podemos confundirnos y olvidar sus nombres y la forma en que murieron. Nos encontramos ante una saturación de información debido a la yuxtaposición de los cuerpos y los crímenes, lo que provoca una falta de reivindicación de las víctimas y las deshumaniza, convirtiéndolas en informes judiciales, en fichas técnicas: simples estadísticas.

3.3 La ficción desde el archivo

Como se mencionó anteriormente, "La parte de los crímenes" se basó principalmente en el libro titulado *Huesos en el desierto* del periodista mexicano Sergio Rodríguez. Este texto surge de una investigación realizada en Ciudad Juárez durante un período en el que la violencia criminal estaba fuera del control de las autoridades. La mayoría de las víctimas de esta violencia eran mujeres, algunas jóvenes, otras niñas, y también mujeres mayores. No se conocía un motivo aparente, no se sabía si era obra de un asesino en serie o si estaba relacionado con el crimen organizado. Lo que sí se sabía era que la mayoría de estas mujeres trabajaban en maquiladoras, provenían de estratos sociales precarios y habían sufrido violencia sistémica a lo largo de sus vidas.

Durante la época en la que comenzaron a descubrir los cuerpos de las mujeres, Ciudad Juárez experimentó un crecimiento económico debido a la instalación de varias maquiladoras en la zona. Era un lugar atractivo, ya que también funcionaba como punto de tránsito para migrantes que buscaban cruzar la frontera hacia Estados Unidos. Por lo tanto, las mujeres que perdieron la vida también eran migrantes, sin un hogar estable, sin familia y sin documentos que confirmaran su existencia. Además, se sumaba la combinación de expectativas de movilidad social y la precariedad en la que vivían muchas familias en México, lo que aumentaba aún más la vulnerabilidad de estas mujeres. Como señaló Melissa W. Wright, especialista en estudios de género, en Ciudad Juárez, "la mujer es un ser golpeable y violable" (González, 2021: 32).

Roberto Bolaño no experimentó directamente esta violencia, ya que durante la escritura de "La parte de los crímenes" residía en Blanes. Por lo tanto, sus amigos y Sergio Rodríguez fueron quienes le proporcionaron la información para escribir esta parte de la novela. Quizás esa sea la razón por la cual la estructura de la última parte de 2666 se asemeja a "Huesos en el desierto", ya que ambos textos están llenos de datos y nombres de mujeres asesinadas durante el mismo período. Incluso, las características físicas de las mujeres mencionadas por González no difieren de lo que Bolaño retrata en su obra.

Por estas similitudes, podemos intentar leer "La parte de los crímenes" desde una perspectiva de no ficción, como un archivo histórico o una crónica, ya que ambos textos tienen una estructura muy similar.

A raíz de estos crímenes, surgieron mitos que intentaban explicar lo aparentemente incomprendible: la gran cantidad de mujeres asesinadas, violadas y torturadas. Como señala Sergio González, "Al investigar los homicidios contra mujeres en Ciudad Juárez, las autoridades pronto desestimaron una hipótesis: que los asesinatos pudieran deberse a usos rituales de filia satánica" (2021:19). La búsqueda de respuestas a estos asesinatos llevó a la gente a refugiarse en el mito, ya que resultaba más fácil aceptar una explicación "lógica" que confrontar la realidad de que las autoridades mexicanas no estaban tomando medidas para prevenir estas muertes, o incluso peor, que los propios asesinos fueran personas cercanas a las víctimas.

Otro rumor era que secuestraban a las mujeres para filmar *snuff movies*, películas donde la violencia era real y no actuada. "Otra investigación desestimada por los expertos en los homicidios contra mujeres en Ciudad Juárez ha sido el móvil de una industria de 'porno-violencia'" (González, 2021: 73). El periodista menciona que la pornografía no era ajena a esta ciudad fronteriza, especialmente la pornografía infantil. De hecho, muchas niñas que ingresaban a trabajar en las maquiladoras tenían que falsificar sus documentos para hacerse pasar por mayores de edad.

Aunque este tema fue ampliamente difundido, la única evidencia que respalda esta teoría se encuentra en *Gods of Death* (1997), un trabajo en el que el director Yoran Svoray se infiltró en la filmación de una de estas películas. Como relata González, "La cabeza de la muchacha colgaba de la orilla de la cama mientras el hombre que estaba encima de ella la penetraba. El otro hombre blandió una navaja y se arrodilló cerca de la cabeza de la mujer. En un segundo, todo terminó" (2021: 73).

En relación a esto, el texto de Bolaño también menciona este mismo rumor, pero lo presenta de manera matizada. "Al finalizar el año 1996, se publicó o se dijo en algunos

medios mexicanos que en el norte se filmaban películas con asesinatos reales, snuff movies, y que la capital del snuff era Santa Teresa" (Bolaño, 2019: 616). En esta parte, el narrador menciona a los periodistas Macario López Santos y Sergio González como aquellos que hablaron sobre esta situación con las autoridades policiales. Mientras el primer periodista pertenece a la ficción, el segundo es una figura real, de quien hemos estado haciendo referencia.

Esto es importante en el sentido de que el autor chileno retoma situaciones, hechos y personajes de la realidad y los incorpora a la ficción. Por lo general, lo hace desde su propia perspectiva, ficcionalizado a sus amigos y a sí mismo, como se puede observar en *Los detectives salvajes*. Sin embargo, este no es el único recurso que utiliza en cuanto a la hibridación de géneros. Por ejemplo, en "Amuleto", Auxilio Lacouture describe eventos que pueden interpretarse como la invasión militar a la universidad y la masacre de Tlatelolco. Las alucinaciones recrean imágenes politizadas a medida que el monólogo se desarrolla (Martínez, 2016: 4). Este relato ficcionalizado se basa en hechos reales, como menciona la poeta Luna Miguel (2019: 26), quien señala que el suceso narrado por Bolaño en *Amuleto* ocurrió realmente a la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo, quien estuvo comiendo papel higiénico durante la ocupación militar en 1968 en uno de los baños de Ciudad Universitaria en Tlatelolco, donde permaneció encerrada escribiendo poemas durante aproximadamente doce días.

Desde este ejemplo, podemos establecer un paralelo entre "La parte de los crímenes" y *Amuleto*, ya que la obra de la poeta uruguaya ha sido poco leída y estudiada, mientras que Auxilio Lacouture, quien es la ficcionalización de la poeta, es mucho más conocida. En un sentido similar, la historia de Scaffo trascendió gracias a la poeta apodada como "La madre de los poetas mexicanos", pero la historia de la poeta uruguaya no trascendió por sí misma, apenas hay algunas notas periodísticas al respecto. En este caso, una narrativa histórica no se limita a reproducir los acontecimientos registrados, sino que también se convierte en un complejo de símbolos que nos guían para encontrar un ícono de la estructura de esos acontecimientos en nuestra tradición literaria (White, 2003: 121). La ficción retoma la estructura de un hecho histórico real y lo simboliza en un mundo

ficticio, cambiando el nombre de la poeta y utilizando elementos propios de la literatura. Lo mismo sucede con el texto de Bolaño y el de Sergio González, donde el texto de González tuvo una mayor difusión como base para el texto de Bolaño, ya que el texto del periodista tuvo una mayor difusión como base para el texto de Bolaño. De esta manera, la ficción trasciende la realidad y se queda en la memoria de los lectores. Este recurso utilizado por Bolaño no es tan diferente de la crónica, ya que este género también retoma elementos de la realidad y los lleva al terreno de la ficción. Por lo tanto, si aplicamos este ejemplo a "La parte de los crímenes", podemos entender que un hecho real también puede ser trasladado a la ficción. Siguiendo el paralelismo con el ejemplo expuesto en *Amuleto*, la protagonista se llama Auxilio Lacouture, que representa a Alcira Soust Scaffo. Sin embargo, en la novela, la ciudad ficcionalizada es "Santa Teresa", pero en el mundo real, se llama Ciudad Juárez. Este cambio de nombres permite que la realidad juegue un papel fundamental en la ficción, ya que si se utilizaran los nombres reales, el texto tendría una naturaleza diferente. Esta interferencia de la realidad en la ficción es lo que convierte al texto en uno de carácter híbrido. Sin embargo, también debemos tener en cuenta la relación entre la realidad y la ficción, ya que cuando hablamos de realidad, nos referimos a un referente concreto.

La noción de referente sería en consecuencia una "ilusión referencial" y según la expresión del propio Barthes, un "efecto de real". Así es como trata de separar la literatura de lo real, cuando dice: "el realismo (bien o mal denominado y en cualquier caso a menudo mal interpretado) no consiste en copiar o real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real. (Saganogo, 2007: 62)

Parece que la hibridación permite abordar temas que, de otra manera, serían difíciles, ya que la ficción permite al autor intervenir desde una perspectiva diferente, aludiendo a lo político sin promover ideologías que identifiquen la novela como una obra de resistencia (Martínez, 2016: 4). En este sentido, tenemos dos textos, el de Sergio González y el de Roberto Bolaño, que aunque tratan sobre lo mismo, los feminicidios de Juárez y Santa Teresa respectivamente, tienen puntos en común pero diferentes

objetivos. Mientras que el texto de Sergio busca una reivindicación histórica y la permanencia de la memoria, el de Roberto tiene otra función que veremos más adelante.

Es importante destacar que González enfrentó dificultades al escribir su obra, ya que, al tratarse de una crónica periodística que supuestamente alude a la verdad, tuvo que mencionar a personas reales, lo cual le causó problemas. Él mismo menciona que recibió amenazas de muerte y que incluso le resultaba imposible viajar a Ciudad Juárez desde México, teniendo que hacerlo desde Estados Unidos. Además, confesó que la publicación de su libro tuvo varios obstáculos, como se puede apreciar en la siguiente cita.

Desde el principio yo tuve una campaña contra mi libro antes de que llegara mi libro a México. Las personas que iniciaron esa campaña son personas provenientes del estado de Chihuahua. Algunos de ellos fueron funcionarios bajo las órdenes de las personas que yo cuestiono en mi libro. (González en Driver, 2015: 143)

Por su parte, Bolaño no enfrentó esos mismos problemas al escribir sobre un hecho y un lugar aparentemente ficticios. Esto se refleja en el personaje de Florita Almada, quien expone públicamente lo que está sucediendo en Santa Teresa. En palabras del autor: "También, por aquellos días apareció en la televisión de Sonora una vidente llamada Florita Almada, a la que sus seguidores, que no eran muchos, apodaban la Santa. [...] Veía cosas que nadie más veía. Oía cosas que nadie más oía" (Bolaño, 2019: 486). En este sentido, podemos observar que la función de Florita es la de representar la locura, entendida como "la forma general de la crítica".

Por ejemplo, "en las farsas y sátiras, el personaje del Loco, del Necio, del Bobo, adquiere una gran importancia. No está simplemente al margen como una figura ridícula y familiar, sino que ocupa el centro del teatro como portador de la verdad" (Foucault, 1998: 13). Así, la figura de Florita se asemeja a la escritura y a la crítica, ya que, al estar "loca", puede hablar de los crímenes, que son de carácter público. Sin embargo, debido a que

es una vidente, su opinión es cuestionada o no se toma en cuenta de la misma manera que la de un periodista. La figura de Florita representa la locura, que está relacionada con el arte, ya que ambos permiten abordar la verdad desde una posición no alineada.

La figura de El loco en Bolaño, se presenta de la siguiente manera:

Desalienizada, capaz de erigir un discurso sobre lo real concreto desde las periferias de lo racional, sin que por ello carezca de cierta lógica interna: se construye, desde el discurso de la demencia, una clarividencia con respecto a la ideología hegemónica que permea en la sociedad en su totalidad. La locura, a fin de cuentas, como heraldo de su propia (retorcida) verdad. (Salas, 2019: 35)

En ese sentido, Florita tiene la capacidad de hablar sobre los asesinatos de las mujeres desde un lugar seguro para ella, al igual que Bolaño puede abordar estos crímenes desde una posición segura. Tanto la escritura como la locura tienen la capacidad de retomar, manifestar y visibilizar la verdad desde la ficción, como señala Foucault: "En la literatura sabia, la locura también actúa en el centro mismo de la razón y de la verdad" (1998: 13). Sin embargo, el periodismo no puede hablar con plena verdad debido al peligro que representa para los periodistas, especialmente en países como México, donde "los servidores públicos son los principales responsables, estando detrás de cuatro de cada diez ataques a periodistas, principalmente a nivel municipal y estatal" (Camhaji, 2020).

De esta manera, la locura se convierte en un estandarte de la verdad, y lo mismo sucede con la escritura y el arte, ya que en el ámbito artístico es posible tener una percepción de la verdad que la realidad misma no podría soportar, como afirma Salas: "[...] los artistas, al igual que los locos, poseen el don y la maldición de una dolorosa clarividencia con respecto a nuestra realidad concreta" (2019: 43). Por esta razón, Florita desempeña un papel de clarividencia y sabiduría; es entrevistada porque se cree que ella tiene un entendimiento de las muertas de Santa Teresa.

Aquí radica una de las diferencias entre la ficción y un relato testimonial o una crónica, como el texto de Sergio González. Parece que la ficción no representa una amenaza para el establecimiento del gobierno mexicano, especialmente el gobierno de Ciudad Juárez. Por su parte, *Huesos en el desierto* tiene un objetivo específico, como menciona el autor: "No creo que un libro en sí mismo provoque un cambio en la percepción social o en la de las autoridades. Creo que los productos culturales sirven para mantener viva la memoria de algo tremendamente dramático e injusto" (González en Driver, 2015: 141). Esto nos lleva a reflexionar sobre las funciones de los textos en cuestión.

El texto del periodista nos lleva hacia una postura reivindicativa, ya que su objetivo, fue dejar un registro para que nunca se olvide lo sucedido con las muertas de Juárez. Por lo tanto, "el discurso de la crónica como alternativa narrativa suponía la posibilidad de explorar formas de relato transgenérico capaces de representar las reconfiguraciones de la práctica y el imaginario social" (Bencomo, 2011: 17). Sin embargo, la ficción no difiere mucho en ese aspecto, ya que la literatura también contribuye a reconstruir ese imaginario social, reconfigurar y preservar la memoria de aquellos que, al igual que las víctimas, han sufrido.

En esta misma línea de pensamiento, el texto de Bolaño, al yuxtaponer los relatos de cuerpos torturados, desmembrados y violentados, parece tener una función muy similar a la crónica. Tanto él como González buscaban reconfigurar y preservar la memoria, y marcar una diferencia entre su trabajo y el de los medios locales, ya que el lenguaje de la prensa diaria tiende a normalizar la violencia (Bencomo, 2011: 17). González también piensa que efectivamente Bolaño tenía una intención similar a la suya:

Yo pienso y deduzco que en realidad él (Bolaño) quería dejar constancia de que la literatura puede recomponer de alguna manera el mundo. Es algo que está muy claro en su novela. En sus novelas generalmente vemos sobre todo que tiene que ver con un tema político y de alguna manera su novela *2666* es un contenido político también. (González en Driver, 2015:148)

Desde la perspectiva del periodista, Bolaño parece tener la intención de recomponer un mundo fracturado por la violencia, ya que se supone que esa es la función del arte y la escritura. Todos los textos que tratan sobre la violencia comparten una función recurrente, que es la de resignificar el *statu quo* y componer el caos. En última instancia, si no nos aferramos a la literatura y al arte, ¿qué nos queda? Sin embargo, debemos considerar que tal vez esa no sea la intención de Bolaño, ya que si examinamos su escritura, no se percibe una noción de reconfiguración del mundo. Por el contrario, su intención no se acerca a la reivindicación de las víctimas ni intenta darles identidad o un cuerpo, dado que la cantidad de información proporcionada es tan abrumadora que en algún momento deja de tener sentido. Es decir, podemos leer esa sección, pero ¿cuántos nombres quedan en nuestra memoria? Son tantos que tal vez no recordemos ninguno.

A lo largo de los 109 cadáveres que aparecen en "La parte de los crímenes", podemos observar que la mayoría comparte características similares en cuanto a cómo se narran: se les da nombres, se describe su apariencia física y se relata la forma en que fueron asesinadas. Sin embargo, eso no nos dice nada en realidad. Como lectores, podemos saltarnos las partes en las que se narran las muertes y la trama seguiría. Al terminar de leer esa sección, no recordamos ningún nombre ni fecha, ya que parece que solo son cadáveres yuxtapuestos que no tienen la mínima intención de reconfigurar lo que está ocurriendo ni apelar a la memoria histórica de ninguna de las víctimas.

Por lo tanto, es válido preguntarnos en este punto cuál es la intención de Bolaño al escribir sobre tanta violencia si ya existe un texto que aborda exactamente lo mismo, como es "Huesos en el desierto". Recurrir a una crónica como base para la ficción puede significar que el autor chileno, más allá de reconstruir la historia, busca que nos enfrentemos al pasado y realicemos una investigación de esa violencia desde una perspectiva ficcional. Como afirma Saganogo, "¿Cómo la realidad se convierte en obra artística? La literatura, en la mayoría de los casos, ha sido una investigación de la realidad" (2007: 57). Esta realidad no se limita a un momento histórico específico, ya que las muertas de Juárez aún no tienen una limitación temporal, y si vamos más allá,

ni siquiera una geografía, porque aunque se hable de la ciudad fronteriza en los años comprendidos entre 1993 y 2003, en el año actual, 2022, casi veinte años después de la escritura del texto, siguen ocurriendo cientos de asesinatos de mujeres en el país. Según González (2021), un total de 328 mujeres han sido asesinadas en Ciudad Juárez durante el periodo de 1993 a 2003, y de ese total, 86 homicidios dolosos han sido perpetrados con violencia sexual. Por otro lado, el texto de Bolaño abarca el periodo de 1993 a 1997, y en la ficción, tal vez podamos hablar de una limitación en el tiempo transcurrido, ya que no hay más allá de lo que está escrito.

3.4 Entre el archivo, la ficción y la historia

Siguiendo la pregunta sobre los motivos que llevarían a Bolaño a escribir sobre tantas muertas, hay varias cuestiones que podemos plantearnos. En primer lugar, la ficción tiene la capacidad de reconfigurar el pasado y el presente, permitiéndonos reflexionar sobre los hechos ocurridos en un determinado tiempo, algo que tal vez la crónica no nos permitiría. Además, retomar un tema histórico a través de la literatura nos acerca a reconfigurar esos hechos, a reflexionar sobre ellos, a criticarlos y, en definitiva, a intentar recomponer lo sucedido.

Sin embargo, creemos que lo que ocurre con "La parte de los crímenes" es una metáfora que nos muestra todo lo contrario. El mundo ya no puede reconfigurarse. Lo que les sucedió a las muertas de Juárez y a las mujeres de Santa Teresa no tiene solución, no se puede retroceder en el tiempo y fingir que nada ha ocurrido. No se puede recomponer un mundo cuyos lazos se han roto de forma irreversible. ¿Cómo componer un caos en el que lo único que queda es muerte? Y una muerte sin sentido, porque ninguna de las mujeres que son asesinadas muere con algún propósito, ni mucho menos son mártires. Sus muertes no son venganzas, no son causadas por una lógica perseguida por alguien. Es el machismo y la misoginia lo que las mata.

Después de tanta muerte, ¿qué le queda al mundo? ¿Cómo reconfigurar un sistema roto? La sociedad, las políticas públicas e incluso la religión le han fallado a todas estas

mujeres. Ese fracaso, esa ruptura social, ética, política y religiosa que resulta incomprensible e irreparable, lo podemos ver en el caso del profanador de iglesias, quien simbólicamente rompe con el orden cósmico de Santa Teresa al hacer sus necesidades fisiológicas en un lugar que, en un primer momento, resultaría ser un santuario.

El cura asomó la cabeza por entre las cortinas raídas y buscó en la penumbra amarillenta al desconocido, y luego salió del confesionario y la mujer de rasgos indígenas también salió del confesionario y los tres se quedaron inmóviles mirando al desconocido que gemía débilmente y no paraba de orinar, mojándose los pantalones y provocando un río de orina que corría hacia el atrio [...]". (Bolaño, 2019: 412)

El profanador de iglesias, en la narración, marca el comienzo de la aparición de los cadáveres. Sin embargo, su profanación va más allá de un simple acto simbólico o una afrenta a la institución religiosa. Está profanando toda una ciudad, y Santa Teresa se convierte en la representación del cuerpo desmembrado de todas esas mujeres que ni siquiera tienen el derecho a ser personificadas. Son tratadas simplemente como cuerpos, despojadas de su identidad y humanidad.

El texto que estamos revisando nos conduce hacia una corporalidad despersonalizada, Santa Teresa se convierte en el receptáculo de todos los males, como lo expresa Amalfitano, y da la sensación de que esta ciudad es el mundo en el que se derrama sangre a diario. Santa Teresa nos confronta con una verdad irresoluble: la violencia que experimentamos cotidianamente impide que el mundo pueda reconfigurarse, ya sea en un sentido mítico o estético. No hay forma de recomponer un mundo que ha sido fracturado por un sistema patriarcal y capitalista que nos explota, nos violenta, nos empobrece, y que ni siquiera muestra preocupación por nuestras muertes. "La parte de los crímenes" es un texto que está impregnado de una violencia sin sentido, lo cual nos permite observar el devenir de los acontecimientos y la configuración de la historia en sí.

Como debe ser configurada una situación histórica dada depende de la sutileza del historiador para relacionar una estructura de trama específica con un conjunto de acontecimientos históricos a los que desea dotar de un tipo especial de significado. Esto es esencialmente una operación literaria, es decir, productora de ficción. Y llamarla así de ninguna forma invalida el estatus de las narrativas históricas como proveedoras de un tipo de conocimiento. (White, 2003: 115)

Toda esa resignificación no logra reparar el daño y el mal que existe en Santa Teresa, sino que nos permite observar los cadáveres desde la distancia del pasado y la cercanía del presente. Estas muertes ocurren constantemente, no son cosa del pasado ni están confinadas a la historia en proceso. Nosotros, como lectores, somos testigos de lo que sucede en Santa Teresa y también en Ciudad Juárez. Bolaño nos permite enfocarnos en esa violencia para desestabilizarnos como lectores y evitar ver la violencia en la que estamos inmersos como algo natural y cotidiano.

En este punto, podríamos decir que el narrador Archimboldi, a través de "La parte de los crímenes", nos sugiere que no se puede reconfigurar el mundo a través de la literatura. A pesar de haberse refugiado en el cuaderno de Anski durante la guerra, su impacto al presenciar lo que vio fue tan profundo que solo pudo replicarlo a través de la escritura y la creación de Santa Teresa. Archimboldi busca que sus lectores se enfrenten a esa violencia, que vean su rostro y la reconozcan como algo anormal y que no debería suceder. Esa ha sido su búsqueda a lo largo de la novela.

El narrador se burla de sus personajes, como los críticos, quienes están más interesados en encontrar a un escritor que en los horrores que ocurren en Santa Teresa. Estos críticos representan una academia llena de personas privilegiadas que, por supuesto, no experimentarían la guerra. Si llegan a un lugar donde reina la violencia, solo colonizarían a sus habitantes, como lo hace Espinoza cuando se encuentra con la niña que vende las alfombras. Los críticos se alejan de la vida cotidiana y muestran indiferencia ante el sufrimiento humano. Archimboldi, por otro lado, no puede pasar por alto el dolor del otro, y busca replicarse a sí mismo en sus personajes para encontrar,

además de su voz narrativa o su poética, una identidad que tal vez perdió en la guerra. Y solo puede lograrlo escribiendo desde la herida que deja tanta muerte y tanta sangre: el registro periodístico.

Capítulo 4. Hacia una nueva estética literaria

A lo largo de los capítulos anteriores, hemos intentado demostrar la hipótesis de esta tesis que versa sobre el funcionamiento de la estructura tubular y que el narrador de *2666* es Archimboldi. La estructura tubular es un hito en la literatura de Bolaño, ya que condensa su visión sobre cómo se construye una novela. Es decir, la estructura es el elemento fundamental que sustenta todo lo demás. En segundo lugar, el narrador Archimboldi nos permite comprender cómo la escritura se va conformando desde la palabra hasta construir una voz narrativa que puede abarcar, teóricamente, diversos géneros literarios como lo académico, lo filosófico, la crónica, el archivo histórico y el ensayo. En este último capítulo, queremos exponer las implicaciones estéticas propuestas por la estructura tubular y el narrador, y finalmente llegar a la conclusión de que *2666* es una teoría y una práctica de lo que Bolaño pensaba, es la novela del siglo XXI.

Ya hemos profundizado en la estructura y su funcionamiento dentro de la novela. Sin embargo, la novela funciona tanto con y sin una conciencia de la estructura. Es decir, se puede comprender perfectamente como una obra autónoma, pero tener en cuenta su estructura nos permite comprenderla de una manera diferente. En este sentido, la *mise en abyme* en modo espejo nos brinda la oportunidad de comprender la novela a través de los reflejos. Las cinco partes que conforman la novela se reflejan entre sí para crear un todo. No obstante, es importante tener en cuenta que estas cinco partes son autónomas, tal cual como se menciona en la parte de Amalfitano respecto al testamento geométrico de Dieste: "[...] aquel testamento geométrico eran en realidad tres libros, <con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto>" (Bolaño, 2019: 256). Esta cita es relevante porque nos permite entender que

la novela es una unidad, pero al mismo tiempo está correlacionada con las cinco partes, sin que estas pierdan su individualidad. De esta manera, podemos comprender la fragmentación de la novela e incluso verla como una unidad.

A partir de este punto, profundizaremos en la funcionalidad de Archiboldi como narrador y trataremos de dilucidar las consecuencias de que el escritor alemán sea el narrador. Además, exploraremos su propuesta estética y teórica, ya que no basta con afirmar que el narrador es Archiboldi, sino que también debemos considerar la concepción poética que Roberto Bolaño tenía sobre su escritura y literatura.

4.1 Archiboldi, un narrador y su desaparición

Uno de los supuestos más importantes de esta tesis se basa en la afirmación de que el personaje Archiboldi es el narrador de *2666*. Sin embargo, sabemos que puede aún quedar duda sobre las razones del porque el narrador es él. Por lo tanto, es necesario destacar el siguiente diálogo al final de "La parte de Archiboldi" entre el personaje alemán y su hermana Lotte: "El libro, que no tenía más de ciento cincuenta páginas, hablaba de un cojo y de una tuerta y de sus dos hijos, un chico al que le gustaba nadar y una niña que seguía a su hermano hasta los acantilados" (Bolaño, 2019: 1207).

En la cita anterior, se puede observar un elemento que confirma nuestra hipótesis respecto a que Archiboldi es el narrador oculto. Lotte confronta a su hermano sobre por qué él escribió sobre su vida y la de su familia. Si retrocedemos unas páginas al inicio de "La parte de Archiboldi", podemos confirmar que efectivamente Archiboldi menciona a sus padres como el Cojo y la Tuerta. Esto significa, sin lugar a dudas, que la novela está hablando de sí misma y que Archiboldi está narrando lo que vivió durante la guerra y todo lo que sucede en la última parte de *2666*.

Sin embargo, es importante considerar un punto de suma importancia relacionado con la cantidad de páginas del supuesto libro escrito por Archiboldi. En el diálogo se menciona que el libro en cuestión no tiene más de ciento cincuenta páginas. Si tomamos

esto en cuenta, queda claro que 2666 no es una novela de esa extensión. No obstante, esto no invalida nuestra hipótesis, ya que la cantidad de páginas mencionada carece de relevancia. A lo largo de 2666 se mencionan muchos títulos de las obras escritas por Archimboldi, pero no se revela de qué tratan esos libros. Sin embargo, en el caso de esta última novela escrita por el alemán, se menciona específicamente que aborda la vida de Archimboldi, su familia y su hermana. Esto resulta llamativo, ya que en las novelas anteriores de Archimboldi solo se mencionan los títulos de sus obras y no se hace referencia a los argumentos. Por lo tanto, esta información resulta relevante para comprender que Archimboldi podría ser el narrador, como hemos estado proponiendo.

Es importante destacar que Lotte le menciona a su hermano que él escribió sobre sus padres, a quienes nombra como la Tuerta y el Cojo, los mismos nombres que se les atribuyen al comienzo de "La parte de Archimboldi": "Su madre era tuerta. Tenía el pelo muy rubio y era tuerta. Su ojo bueno era celeste y apacible, como si no fuera muy inteligente, pero en cambio buena, un montón. Su padre era cojo. (Bolaño, 2019: 795) Posterior a eso, en el libro se hace referencia al mar: "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". (Bolaño, 2019: 797) Este detalle es significativo, ya que el agua es un tema fundamental en la construcción del escritor Archimboldi; por lo tanto, esta referencia de cuando nadaba, nos remite a la infancia del propio Hans Reiter. Incluso podríamos considerar que "La parte de Archimboldi" es una suerte de meta-autobiografía en la que Hans Reiter está contando su propia historia.

Dicho esto, esta idea se refuerza al comprender que esta parte de la novela es la única que aborda un evento histórico como la Segunda Guerra Mundial, mientras que las partes anteriores hablan de lugares ficticios, como Santa Teresa, aunque este último sea una ficcionalización de Ciudad Juárez. Esto es fundamental para nuestra investigación porque confirma una de las hipótesis principales de esta tesis, que sostiene que Archimboldi es el narrador y que está contando la historia.

Además, confirma que, al ser él el narrador, puede estar en proceso de construcción como escritor, lo que implica que el texto también está en construcción debido a su naturaleza incompleta y metaliteraria. A lo largo de esta tesis, hemos profundizado en cómo este personaje se refleja en sus personajes y cómo, a través de ellos, se va construyendo como escritor. Es por eso que las cuatro partes anteriores a "La parte de Archimboldi" hablan de diferentes formas de escritura, culminando con esta última parte que reflexiona y teoriza sobre la escritura y lo que la literatura significa para Archimboldi.

Esto es fundamental porque trasciende la metaliteratura y nos adentra en la concepción que Roberto Bolaño tenía sobre la literatura y la construcción de textos. En este sentido, utiliza a Archimboldi como narrador ficticio que, además de su papel narrativo, parece ser el personaje principal o, al menos, un punto de fuga en la novela. Su presencia, tanto explícita como implícita, se hace evidente a lo largo de las cinco partes que conforman 2666. Por lo tanto, es crucial

[...] hacer una revisión de la construcción del personaje principal. Ya vimos cómo el relato presenta su infancia como parte de un mundo supranatural, jocoso, fabuloso. Pero como el mismo narrador lo menciona, con la guerra el niño-alga deja de existir. Este futuro escritor en constante aprendizaje tiene la característica principal de mantener los ojos y los oídos abiertos al mundo. Su curiosidad, su deseo constante de comprender le permiten recibir los mensajes que la humanidad quiera darle. Su carácter se va formando a partir de sus interacciones con los demás. (Rodríguez, 2013: 76)

En la cita anterior, se plantean varias cuestiones que vale la pena analizar. En primer lugar, se destaca la infancia del personaje, sobre la cual se ha hablado extensamente, especialmente en relación a su carácter monstruoso y su corporeidad. Sin embargo, es importante prestar atención a la descripción que se presenta a continuación: "[...] Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que, así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer" (Bolaño,

2019: 865). En esta cita, parece que desde su infancia, el narrador señala que Reiter está fuera de la norma desde su nacimiento. Hans Reiter nace como una excepción a las reglas y, desde esa afirmación, ya está marcado para hacer algo "diferente".

Esa diferencia podría ser precisamente la literatura, ya que el hecho de ser escritor parece estar predestinado y no puede escapar de su destino. La escritura parece ser un destino irrevocable, al menos desde la perspectiva de la vida y la literatura. Esto se confirma en el caso de Reiter, quien a pesar de ir a la guerra y nacer en un lugar donde él mismo era analfabeto y carecía del poder de la palabra, su sino ya estaba sellado: "- Probte -se decía en voz alta el joven Hans Reiter-, milañ o domilañ o diemilañ. Chot tiempo" (Bolaño, 2019: 879). Como podemos ver, el joven Hans no posee el poder de la palabra, ya que inicialmente ni siquiera puede hablar "correctamente". Sin embargo, esta falta de conocimiento de la palabra refuerza la idea de que en su naturaleza ya había algo artístico. A pesar de no querer ir a la escuela, el conocimiento estaba presente en él, en su propia naturaleza de artista: "A los trece años Hans Reiter dejó de estudiar" (Bolaño, 2019: 879).

El conocimiento literario era algo inherente a él, una parte de su propia naturaleza artística: "Con el tiempo, forzando su imaginación o forzando su gusto o forzando su propia naturaleza artística, consiguió dibujarla como una sirenita" (Bolaño, 2019: 878). En este sentido, podemos considerar que la naturaleza artística también tiene un elemento de animalidad, precisamente porque esa falla en su existencia viene desde su nacimiento, y esa misma falla es lo que finalmente le permite construir una obra artística, que es 2666. Por lo tanto, es imprescindible profundizar en las pistas que Archiboldi nos proporciona sobre su concepción de la escritura.

4.2 El poeta verdadero y la obra literaria monumental

Es bien sabido que Roberto Bolaño tenía una firme creencia en la escritura monumental, en la creación de grandes obras literarias destinadas a lectores exigentes. Es por eso que Archiboldi, en su papel de narrador, asume esa tarea dentro del ámbito ficcional:

crear una obra monumental, tanto en términos físicos como estilísticos. Por lo tanto, resulta crucial comprender la división que Bolaño establecía entre los poetas, ya que según él, existían los poetas verdaderos y los "escribientes". Por ejemplo, Bolaño consideraba que escritores como Ángeles Mastretta o Arturo Pérez Reverte eran "escribientes" (Maristain, 2012: 115).

Desde esta perspectiva, surgen diversas cuestiones, como la misma dicotomía que se establece en relación a la creación literaria. ¿Quién decide quién es o no un verdadero poeta? No obstante, es importante tener en cuenta esta división propuesta por el escritor, ya que resulta fundamental para comprender la labor literaria de Archimboldi. En el texto, el propio Archimboldi menciona la necesidad de crear obras menores para que puedan existir las grandes obras.

La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por herbazales, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres. Me equivocaba. Las obras menores, en realidad no existen. Quiero decir: el autor de una obra menor no se llama Fulanito o Zutanita. Fulanito o Zutanita existen, de eso no hay duda, y sufren y trabajan, y publican en periódicos y revistas y de vez en cuando incluso publican un libro que no desmerece el papel en el que están impreso. (Bolaño, 2019: 1067)

Partiendo de esta premisa y reflexionando sobre la división de los escritores y las obras, es relevante cuestionar las intenciones estilísticas, estéticas y éticas de Archimboldi como narrador. ¿Acaso Archimboldi representa el escritor ideal desde la perspectiva de Bolaño? En otras palabras, ¿sería la creación de este narrador en 2666 lo que Bolaño consideraba que un escritor debía ser?

A primera vista, parece que sí, y podemos apreciarlo desde varios aspectos. Por ejemplo, hay que recordar que Bolaño abandonó la escuela y que, a diferencia de una

formación académica, sus conocimientos literarios eran empíricos, adquiridos a través de su propia voracidad como lector. Bolaño tenía una visión muy específica sobre el conocimiento académico, como se refleja en el concepto de la "universidad desconocida", que incluso da nombre a uno de sus poemarios. En este sentido, la noción de la universidad desconocida se relaciona con la idea de que la literatura se aprende a través de la vida y que escribir es un ejercicio vital. Esto implica que la literatura ya está presente en aquellos que se dedican a ella, algo que está arraigado en su ser. Por ello, aunque Archimboldi nunca haya recibido una educación formal en literatura, se convierte inevitablemente en un escritor, porque es parte de su destino.

Bolaño afirmaba que la literatura no se alcanza por azar, nunca. Es un destino, un camino oscuro determinado por una serie de circunstancias y elecciones. A pesar de la falta de una formación académica, Archimboldi elige dedicarse a la escritura porque sabe que es su camino. Este hecho demuestra que la literatura ya estaba presente en su destino, como se confirma en las palabras de Halder en relación al libro que Archimboldi elige, *Parsifal*:

El azar o el demonio quiso que el libro que Hans Reiter escogió para leer fuera *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach. Cuando Halder lo vio con el libro se sonrió y le dijo que no lo iba a entender, pero también le dijo que no le causaba extrañeza que hubiera escogido aquel libro y no otro, de hecho, le dijo que ese libro era el más indicado para él [...] 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, 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 latinos (Bolaño, 2019: 892)

Parece que, desde la óptica bolañiana, la literatura, especialmente la escritura, es un destino del que no se puede escapar. A pesar de la falta de formación literaria de Archimboldi, e incluso de su limitado uso del lenguaje en su infancia esto no afectó su

destino literario. Lo mismo sucede con Bolaño, pues el destino literario no es azaroso, sino que está intrínseco en las personas que eventualmente se dedicarán a ella. En este sentido, no es casualidad, como bien señala Halder, que Archimboldi haya elegido leer *Parsifal*, ya que Wolfram se declara carente de habilidades artísticas, al igual que Archimboldi, porque ¿quién podría imaginar que un personaje que va a la guerra, un soldado, entregará su vida a la literatura? Esto significa que, por ejemplo, la vida o las experiencias en el mundo real son quizás más importantes en el acto de creación.

Siguiendo esta línea de pensamiento, es relevante volver a "La parte de los críticos" que se ha discutido anteriormente y que es relevante recordar en este momento, ya que refuerza lo mencionado. Los críticos, a pesar de ser eruditos sobre Archimboldi, no logran adquirir el conocimiento que buscan, que es encontrar al escritor. Más allá de encontrar al escritor, su búsqueda se relaciona con encontrar un sentido a sus vidas, ya sea alejado de la literatura o, por el contrario, descubrir el verdadero sentido de esta. Sin embargo, les resulta imposible alcanzar ese conocimiento, precisamente porque provienen de la academia y su conocimiento no se basa en la vida. Si estos personajes no viven, significa que no merecen conocer a Archimboldi, por lo tanto, el escritor se oculta de ellos y, por ende, no merecen el conocimiento que el alemán podría proporcionarles.

Es importante resaltar la idea de la "Universidad Desconocida" como una forma de comprender la literatura desde la perspectiva del destino. *La Universidad Desconocida* es el título del libro que recopila una parte importante de la poesía de Roberto Bolaño y también se utiliza continuamente como una metáfora para referirse a la formación del "poeta" (Candia, 2014: 20). Como se menciona en la cita anterior, este concepto se relaciona con la formación del poeta, que según Bolaño, debe alejarse de la academia. Esto se puede observar con los críticos en la novela, ya que su conocimiento y producción sobre literatura se basa en escribir artículos y dar clases.

Por otro lado, Archimboldi, con la metáfora del bosque y la literatura, del que ya hablamos con anterioridad, nos proporciona una idea sobre las grandes obras literarias

y las obras menores. Desde su perspectiva, las obras menores no existen, mientras que las grandes obras son como lagos y mares, según la metáfora, lo cual nos acerca a la visión particular que el personaje alemán tiene sobre la obra y la labor literaria. Si consideramos que las grandes obras son como lagos, tal vez debido a la inmensidad estilística que implican, podemos pensar que 2666 pretende ser una obra de ese tipo: monumental en todos los aspectos.

Lo anterior se refiere a la división de escritores. Sin embargo, en "La parte de Archimboldi" podemos encontrar ampliamente la teoría o idea de literatura que tenía Bolaño y que se refleja en el pensamiento del propio Archimboldi. Otro ejemplo de ello es lo que la escritura y la literatura significan para el personaje alemán; Parecería que el joven Hans está distanciado del lenguaje, pero también se ha visto que el lenguaje y lo que le sigue, es decir, la escritura, son una especie de maldición de la cual no se puede escapar. Por lo tanto, es importante analizar detenidamente las reflexiones que se hacen sobre la escritura y la literatura, ya que estas ideas nos ayudarán a comprender mejor la novela y cómo funciona el lenguaje metaliterario.

En ese sentido, todos los personajes que rodean a Archimboldi y que son fundamentales para su construcción como narrador reflexionan sobre lo que la literatura y la escritura significan para ellos y, por ende, para Archimboldi. Por ejemplo, una reflexión importante sobre la lectura la realiza el propio Archimboldi:

Durante el día escribía y leía. Escribir era fácil, pues sólo necesitaba un cuaderno y un lápiz. Leer era un poco más difícil, pues las bibliotecas públicas aún estaban cerradas y las pocas librerías (la mayoría ambulantes) que uno podía encontrar tenían los precios de los libros por las nubes. Aun así, Reiter leía y no solo era él quien leía: a veces levantaba la mirada de su libro y toda la gente a su alrededor estaba a su vez leyendo. (Bolaño, 2019: 1043)

En la cita anterior, podemos observar que para Hans lo más importante era la lectura y la escritura, especialmente teniendo en cuenta el contexto de posguerra en el que se

encontraba. Podemos comprender la importancia que tenía la lectura para él, considerando que antes de escribir, se dedicaba principalmente a la lectura. Además, el cuaderno de Ansky también se convirtió en un material de lectura importante. Es relevante mencionar que aunque el cuaderno de Ansky en sí mismo puede considerarse una forma de metaliteratura, Hans encuentra refugio tanto en la escritura como en la lectura, como una manera de escapar de los horrores de la guerra. Esto también se refleja en el hecho de que Archimboldi sea el narrador, ya que si entendemos que la guerra fue un punto de inflexión en su vida, podemos comprender por qué escribe sobre los horrores que experimentó, pero trasladados a Santa Teresa.

Por otro lado, si dejamos de lado una concepción "idealizada" del escritor, podemos ver otro aspecto de Archimboldi. Aunque hasta ahora hemos tratado de retratar a Archimboldi como un escritor "ideal" en el contexto del Código Bolaño, es pertinente proponer que tal vez Archimboldi no es completamente ese escritor ideal, sino que Roberto Bolaño también critica a los escritores a través de este personaje. Si volvemos a la cita anterior, más allá del refugio que ofrece la literatura, que es cierto en muchos sentidos, también debemos considerar la situación en la que Archimboldi se encontraba en ese momento, es decir, la posguerra y las condiciones en las que estaba escribiendo y leyendo.

Precisamente, Archimboldi-narrador-personaje encarna las diferentes caras que puede tener una figura de escritor, y se relaciona con la idea del "verdadero poeta" mencionada por Bolaño, así como con las ambiciones y las condiciones en las que los poetas escriben y producen literatura. Efectivamente, el hecho de que Archimboldi estuviera leyendo a pesar de que los libros eran extremadamente caros es una crítica hacia aquellos escritores que viven y escriben en una situación privilegiada. Vale la pena recordar que el personaje de Archimboldi ya estaba recibiendo regalías por sus obras literarias, lo cual es el sueño de todo escritor: poder vivir de su trabajo en la literatura. Esto también se relaciona con la postura de Bolaño sobre la idea de vivir de la literatura, es decir, que la literatura no solo es una forma de vida, sino también una forma de

obtener ingresos económicos. De hecho, Bolaño siempre tuvo el deseo y la certeza de que iba a vivir de la literatura, como se puede apreciar en la siguiente cita:

No, ya antes estaba seguro, en el sentido económico, de que podía vivir de la literatura, de hecho, muchos años antes. Me pongo a vivir de la literatura a partir del año 92 y *Los detectives salvajes* se publica en el 98. A partir del 92, coincidiendo con una enfermedad grave, mis ingresos han sido exclusivamente literarios. (Bolaño en Braithwaite, 2006 :43)

Efectivamente, la postura de Roberto Bolaño es clara en cuanto a la aspiración de vivir económicamente de la literatura, y es algo que persiguió a lo largo de su vida. Al igual que Archiboldi, Bolaño logró alcanzar cierta estabilidad económica a través de sus obras literarias, especialmente hacia el final de su vida. En el caso de Archiboldi, una vez que firma contrato con la editorial de los señores Bobois, comienza a recibir ingresos provenientes de la literatura, como regalías y adelantos. Esta postura de vivir de la literatura se puede contrastar con el hecho de que Bolaño también realizó varios trabajos de diferente índole, pero finalmente pudo sostenerse económicamente a través de las regalías generadas por sus libros.

Además, su postura también se relaciona con la idea de que para escribir es necesario vivir la vida y experimentarla. Además de la lectura y la escritura, es fundamental tener experiencias en la vida cotidiana y conocer a otras personas; comprender lo humano. Es a través de estas vivencias que se puede crear una obra monumental, y esta es una de las ambiciones que Bolaño tenía con su novela *2666*.

La propuesta de Bolaño no solo se limita a aspectos estéticos y estructurales de la obra literaria, sino que también implica una especie de "moral" en relación con el escritor y su compromiso con la obra. Bolaño sugiere que la literatura no solo es un compromiso con la innovación del lenguaje, sino también una forma de posicionarse frente al mundo y de comprometerse con él. La obra literaria debe abordar no solo la historia y los personajes, sino también al autor mismo. Es importante aclarar que este compromiso no implica que

la vida del autor sea relevante, sino más bien entender la obra y la escritura como actos sociales, como manifestaciones que dialogan con la sociedad y su contexto.

Toda escritura de alguna manera, es un acto social. Eso no quiere decir que el escritor, en el momento de escribir, piense en los lectores. Pero no hay que olvidar que, mientras uno escribe, al mismo tiempo lee. No hay que olvidar que el escritor (hablo del buen escritor, por supuesto) es un primer lector. Tampoco, que un acto social es, por decirlo de alguna manera, un fenómeno complejo y diverso, en donde cabe desde una comida de caníbales hasta una recepción presidencial. Un acto social puede transformarse, sin ningún problema, en un atentado o en un velorio. (Braithwaite; 2006, 25)

Efectivamente, en la novela *2666* de Roberto Bolaño, se puede apreciar un posicionamiento político en relación con la literatura y la escritura. Esto se refleja a través de la figura de Archiboldi y su obra "La parte de los crímenes". En esta sección de la novela, se presenta una especie de condensación de la realidad latinoamericana, no sólo limitada a México, sino que trasciende hacia un plano universal. Santa Teresa, la ciudad que se convierte en un cadáver, representa todas las problemáticas que afectan a los latinoamericanos, como la muerte, los feminicidios, la pobreza, el abuso de poder político, el narcotráfico, entre otros. La novela aborda estos temas de manera cruda y confronta al lector con la dura realidad que enfrenta la región.

Y esos temas que Bolaño retomó a través de Archiboldi para situarlos en Santa Teresa demuestran que la literatura, o al menos la obra del chileno, tiene un compromiso político con los aspectos sociales del continente en el que nació y creció como escritor. Parece que él mismo se da cuenta de que la literatura no es suficiente para él, y aunque el arte o su posición como escritor no puedan cambiar directamente las circunstancias, sí pueden y deben dejar constancia de lo que está sucediendo en el contexto en el que ha participado durante muchos años.

Cuando se habla de los crímenes en esta investigación, una de las preguntas que surgen es: ¿Por qué Bolaño escribiría sobre las muertas de un lugar que aparentemente le resulta tan distante, considerando que ya se encontraba en Blanes? La respuesta, o tal vez una de las muchas respuestas, es dejar constancia de lo que ocurre en Latinoamérica. Al mismo tiempo, Bolaño comprende lo que el arte debe hacer cuando se crea en estas circunstancias. Aquí es donde entran en juego personajes como Amalfitano y Fate, quienes, de alguna manera, se dedican al arte a pesar de las circunstancias que los rodean: la pobreza, la falta de apoyo estatal al arte y la ausencia de patrocinio por parte de periódicos prestigiosos. El arte siempre existirá a pesar de todo eso e incluso más allá, debe existir porque es lo que ayuda a dejar constancia de lo que está sucediendo, no solo en el mundo en general, sino también específicamente en el contexto de la obra.

En este sentido, Archimboldi representa ese espíritu entregado al trabajo y a la creación, a la única verdad trascendente de la vida que genera más vida, alegría y luminosidad de manera inagotable. Al hablar de Archimboldi, también estamos hablando de las otras figuras de escritor que lo rodean, como Amalfitano y Fate, quienes son espejos de su esencia. Los tres crean arte y escriben a pesar de las circunstancias que los rodean: la guerra, la pobreza y un estado indolente que carece de interés por la cultura. Incluso las empresas privadas, como los periódicos, son solo otra forma de abuso de poder que intentan utilizar injustamente las palabras para que el mundo se adhiera a lo fácilmente digerible, como una pelea de boxeo, en lugar de enfrentar la realidad de miles de mujeres asesinadas día tras día.

4.3 Propuesta estética: destrucción y construcción de la obra total

Ya que hemos explorado las razones por las cuales sostenemos la hipótesis de que Archimboldi es tanto narrador como personaje, y que la novela se estructura como una *mise en abyme* en la cual los personajes escritores se reflejan y conforman las diversas

facetas de la figura del escritor, ahora es pertinente abordar la propuesta estética que Bolaño nos presenta en esta obra. Es importante discutir este aspecto, ya que 2666 es una de las novelas más influyentes de los últimos tiempos, al menos en Latinoamérica, por lo que resulta relevante analizar cuál es su propuesta estética y qué importancia tiene Archimboldi en ella.

Cuando hablamos de estética, es inevitable remitirnos a Aristóteles y su obra "Poética", donde el filósofo nos recuerda que la belleza está relacionada con la mimesis. En este sentido, podemos partir de la siguiente cita para acercarnos a la idea de imitación que define la estética: "Comprendemos que, para la forma más bella de tragedia, la trama no debe ser simple, sino compleja, y además debe imitar acciones que provoquen temor y compasión, ya que esta es la función distintiva de este tipo de imitación" (Aristóteles, 2023: 19). A partir de esta premisa, podemos asumir que la idea de la mimesis en el arte y la literatura ha sido comprendida desde diferentes perspectivas a lo largo de los siglos. La estética nos ha llevado por otros caminos y nos ha presentado otras categorías, por ejemplo, podemos observar que lo grotesco también se considera una categoría estética, como lo veremos a continuación:

El término <grotesco> es muy amplio, porque a lo largo de los siglos ha habido una evolución de esta estética, aparte del cambio producido en la visión del mundo de los autores según las épocas. Hay que tener también en cuenta los siglos, las modas y no olvidar que la inventiva en el marco de esta estética ha cambiado, ha evolucionado, y que es esa inventiva precisamente una de sus características esenciales, aparte de la continua variación de sus formas. (Ginés, 2020: 6)

El autor menciona que el término "grotesco" ha experimentado una evolución estética a lo largo del tiempo. Esto es importante, ya que todas las estéticas han experimentado diversas transformaciones a lo largo de los siglos. Esto significa que la noción de "belleza" se ha ido modificando a medida que transcurren los siglos. Esta relación entre estética y contexto histórico no es nueva, sino que parece ser inherente a los procesos

históricos. En el caso de 2666, desde una perspectiva estética, podríamos considerarla como monstruosa o incluso gore debido a la violencia y la sangre presentes, especialmente en "La parte de las muertas". Sin embargo, en este momento no nos interesa debatir si un texto es bello o no (al menos no es el enfoque que nos interesa), sino que la estética de la obra en cuestión se dirige hacia otros matices relacionados con la estructura, la propuesta artística y poética, los cuales a su vez se vinculan con la ideología del texto.

[...] los tratados de Aristóteles, Horacio, Boileau o Herosilla son radicalmente incompletos al limitarse a ofrecer nociones y reglas inspiradas en la contemplación de hechos que, por muy fieles que sean, solo son reflejos pasajeros de determinados momentos culturales. Un estudio verdaderamente científico requiere que se proponga como objetivo la definición del principio generador de dichas manifestaciones artísticas, la descripción de la naturaleza y funcionamiento de la facultad creadora y de su libertad de ejercicio y la identificación de la esencia, origen y, como consecuencia, leyes de belleza. (García, 2023)

En ese sentido, es importante centrarnos en el principio generador de 2666, no tanto en cómo comienza, sino en comprender por qué existe. Esta pregunta va más allá del autor mismo, es decir, es trascendente y está intrínseca en la obra. Por otro lado, la existencia y la esencia de la novela están relacionadas con su capacidad para crear otros lenguajes que trascienden su propia autonomía y establecen un diálogo con otras novelas pasadas y futuras. En este sentido, se pretende considerar a 2666 como el inicio de la literatura mexicana contemporánea.

La propuesta estética de 2666, ante todo, se comprende como un fenómeno que involucra una idea y una forma, una unidad (García, 2023). Nos referimos a la unidad que conforma 2666, que es su estructura tubular, de la cual hemos hablado detalladamente. Esta estructura nos permite entender el texto desde diferentes perspectivas y comprender la concepción de la literatura a través de las figuras de

escritores propuestas en la novela. En este sentido, es crucial observar que la propuesta estética a la que nos referimos implica que el texto es en sí mismo una teoría de la literatura. En otras palabras, asumimos que Roberto Bolaño creó una idea de literatura, una forma de escribir, una teoría de la escritura, y la aplicó en Archiboldi, concebido como el escritor ideal pero también como el escritor fracasado, el que está implicado con el poder político, el que vive en la miseria, el que escribe a pesar de encontrarse en medio de la guerra. En otras palabras, Archiboldi representa todas las posibilidades que puede ser o no ser un escritor. Asimismo, *2666* es una propuesta teórica y marca el inicio de la literatura del siglo XXI en Latinoamérica, desde una perspectiva estructural, política e incluso una idea de lo que es la literatura.

Por otro lado, cabe preguntarnos ¿qué es lo que propone la teoría literaria de *2666*?; en ese sentido, hay que destacar que la novela representa un punto de inflexión en la literatura de este siglo. Sin embargo, la propuesta de teoría literaria se dirige hacia la deconstrucción de lo que la literatura significaba hasta el surgimiento de *2666*. Si interpretamos a *2666* como una novela postapocalíptica, podemos afirmar que "La trama de *2666* abarca, cronológica y geográficamente, los hitos históricos del siglo XX occidental" (López, 2018: 28). Esto implica que más allá de los eventos históricos que la novela representa, nos encontramos ante un recorrido por la historia de la literatura. Es necesario destacar que esta novela es monumental en términos de su extensión. Contiene partes que pueden parecer absurdas, pero que, en realidad, son parte integral del texto. Aunque puedan parecer carentes de sentido, *2666* nos está narrando la historia de la literatura en sí misma. Al fin y al cabo, todos los libros, como universos de ficción, están inherentemente ligados a su época histórica y al transcurso del tiempo. "En este sentido, la novela se inscribe, desde su título mismo, en una doble vertiente de actualidad post-apocalíptica" (López, 2018: 28). Esta actualidad post-apocalíptica no se refiere al fin del mundo o a una época histórica específica, sino al final de una era en términos literarios. Con *2666*, se pretende renovar lo que anteriormente concebíamos como literatura ya que el chileno propone otros caminos con esta monumental obra; en ese sentido, esta renovación lleva consigo una propuesta estética. *2666* marca la destrucción de la concepción previa de la literatura, pero también el comienzo de una

nueva era en la literatura latinoamericana, y en particular, en la literatura mexicana del siglo XXI.

En ese sentido:

La obra de Bolaño aparece como una nueva forma literaria, no obstante, el autor se proyecta como un fuerte opositor de la estética vigente para algunos escritores contemporáneos. Los procedimientos narrativos, el abordaje temático y las lecturas particulares, que Bolaño lleva a cabo rigurosamente en sus textos, demuestran una intención obsesiva por la originalidad y un desarrollo creativo incomparable (Bril, 2023).

La oposición estética de sus contemporáneos también es relevante, ya que Bolaño estaba familiarizado con las corrientes literarias tanto de su tiempo como del pasado, gracias a su gran pasión por la lectura. Por lo tanto, él sabía exactamente lo que estaba haciendo con su literatura y cómo esta iba a influir en la transformación de la literatura en el futuro.

Sus intenciones eran claras: transformar la literatura. Para lograrlo, Bolaño entendía que debía desafiar y superar las concepciones literarias que existían antes de su obra. Su objetivo era crear nuevas formas de construir novelas y otros tipos de narrativa. En el caso de *2666*, se puede observar claramente su enfoque hacia la construcción arquitectónica y estructural de las novelas del futuro.

El autor [...] ensaya sus propias formulaciones literarias a partir de juicios categóricos en los cuales problematiza el valor de la literatura y el oficio de escritor. Bolaño critica sin tapujos a aquellos escritores que considera malos escritores, y les habla con la impunidad que tienen los hombres que no tienen nada que perder. (Bril, 2023)

Y es que, en efecto, parece que 2666 es un ensayo sobre lo que Bolaño consideraba que la literatura debería ser. Sin embargo, es importante tener precaución al abordar esta afirmación para evitar que suene como una regla preestablecida o algo que Bolaño consideraba como obligatorio. Más bien, debemos interpretarlo desde una perspectiva en la que su propuesta poética se entienda como un texto que abrió caminos hacia la concepción y construcción de las literaturas del siglo XXI, especialmente en lo que respecta a la estructura de la novela.

A lo largo de esta tesis, hemos destacado repetidamente la importancia que Bolaño otorga a la arquitectura y estructura de las novelas, demostrando que no se puede contar una historia sin una forma que sustente toda la narrativa. De igual forma debemos preguntarnos por qué la literatura de Bolaño nos habla de la misma literatura. Si bien puede parecer una obsesión personal, a través de sus reflexiones al hablar y escribir sobre otros poetas, hay una búsqueda subyacente que consiste en la (re)creación de la literatura. "Los libros de Roberto Bolaño están llenos de reflexiones sobre los escritores y numerosas referencias a los autores que Bolaño leyó, lo que nos lleva a un análisis detallado de la literatura dentro del sistema literario y el significado de la construcción de un canon literario" (Brill, 2023). En este sentido, 2666 es un análisis de la literatura en sí misma, pero también es la práctica de la teoría literaria de Bolaño.

Aquí surge otra pregunta interesante: ¿esta propuesta estética también se inserta en el canon literario? Es importante plantear esta pregunta, ya que si afirmamos que es una propuesta teórico-estética que guiará (o está guiando) el futuro y el presente de la literatura, entonces implica que también representa, de alguna manera, al canon literario.

Sin embargo, aunque podríamos considerar esta perspectiva, la palabra "canon" en sí misma resulta reduccionista. Si queremos debatir si forma parte del canon o no, podemos recurrir a lo que Harold Bloom nos plantea en *El Cánón Occidental* (1994: 42): que el canon "[...] impone el modelo de los límites de la literatura. Pero, ¿dónde están esos límites? ¿Podemos encontrar en él alguna ceguera, alguna represión, una falla en

su imaginación?". Debemos prestar atención a la idea de establecer límites a la literatura, ya que ahí radica la falla de cualquier canon. Por el contrario, lo que Bolaño está haciendo no es limitar la literatura, sino expandir sus fronteras.

Es en esta expansión donde se crea una poética diferente, no necesariamente novedosa, pero sí distinta a la de sus contemporáneos y predecesores.

En ese sentido, creemos que 2666 marca un antes y un después en la literatura latinoamericana, y más específicamente en la mexicana. Ofrece la oportunidad de narrar desde otras perspectivas, de abordar el terror histórico, sí, pero también es una muestra de que las concepciones de literatura deben modificarse constantemente, no solo las anteriores a Bolaño. En algún momento, incluso 2666 deberá dejar espacio para el surgimiento de nuevas formas de estructurar novelas, lo cual también influirá en los procesos históricos y el devenir de las literaturas pasadas y futuras, es decir, las que se están escribiendo en este momento.

En este sentido, podemos entender que la propuesta estética de 2666 radica en la creación de una poética que contempla la muerte y el nacimiento de la literatura contemporánea. La novela en sí misma es una teoría de la literatura y una opción sobre cómo se crearán y construirán las novelas en este siglo que estamos recorriendo. Además, parece que una de las propuestas más importantes que nos legó Bolaño es la centralidad del autor o la figura de la autoría. Esto implica una posición significativa en la relación autor-obra-lector. En cualquier caso, es fundamental preguntarnos cómo beneficia a la obra este posicionamiento autoral. En este sentido, podemos recurrir a las palabras de Walter Benjamin (2004: 49), quien afirmaba que el autor debería ser capaz de orientar o enseñar algo, ya que "[...] un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie". 2666, ante todo, es una obra que enseña varias cosas desde el punto de vista estético, y una de ellas es una forma de estructurar y, por ende, otras formas de narrar.

4.4 Propuesta teórico-estética de la estructura tubular y otras formas de narrar

Uno de los apartados críticos de esta tesis se centra en la exposición de la estructura tubular, la cual asumimos como la estructura subyacente de 2666, basándonos en los bosquejos encontrados en el "Archivo Bolaño" y rescatados por Alfaguara en la reedición de la obra del autor chileno. Sin embargo, uno de los problemas fundamentales es comprender el motivo que caracteriza a la novela, ya que aparentemente son términos que no guardan relación entre sí.

No obstante, resulta importante mantener la conexión entre ambos conceptos, ya que de esta manera podremos comprender la razón de ser de la estructura concebida por Bolaño para su obra maestra, así como lo que propone en relación con el futuro de la literatura. Es crucial, entonces, examinar en conjunto todos los elementos que hemos analizado a lo largo de esta investigación.

Consideramos que la estructura tubular representa una innovación en términos literarios, y Bolaño era consciente de ello. De hecho, a lo largo de su obra, preparó el terreno para esta estructura, lo que nos permite comprender que sus obras anteriores son una especie de "ensayo" que culmina en 2666. Para el autor, la estructura de lo que escribía era de vital importancia, ya que creía que las innovaciones literarias debían encontrarse a nivel estructural, dado que a nivel temático resultaba casi imposible. Es decir, buscaba encontrar nuevas formas de narrar desde lo más profundo de los textos literarios, comprendiendo y reconociendo que la obra es ante todo un artefacto que puede ser tratado y (de) construido.

Precisamente eso es lo que consideramos que es 2666: una de las múltiples respuestas a lo que ha sido, será y está siendo la literatura. La novela es una forma de teorizar sobre la literatura y no se limita a ser una obra compuesta por cinco partes unificadas o no. Es, en sí misma, una propuesta teórica sobre cómo comprender y construir textos literarios, es decir, una poética en sí misma.

En primer lugar, el hecho de que Archiboldi sea un personaje y, al mismo tiempo, desempeñe el papel de escritor, nos permite comprender, a través de él, la poética desde la cual parte Roberto Bolaño. Como se mencionó anteriormente, este personaje nos brinda la oportunidad de entender la poética de un escritor. Si bien se podría argumentar que esta propuesta se puede comprender a través de la novela en sí misma, Archiboldi como narrador cumple la función de mostrar la idea de autor que tenía Bolaño, su poética y, más allá de eso, una suerte de posicionamiento político frente a la escritura, su propia escritura y la de sus personajes, así como la estética que promovía junto con Papasquiaro y el movimiento de los Infrarrealistas.

Este posicionamiento político está estrechamente relacionado con la escritura y la forma en que se concibe el arte, es decir, las condiciones en las cuales se escribe y se produce literatura. Este es un aspecto importante, ya que gracias a Archiboldi y a sus reflejos en los otros personajes, podemos observar las condiciones en las que se lleva a cabo la escritura, así como las diferentes perspectivas de aquellos que escriben. Según Torres (2012: 91), "Archiboldi no es un personaje que encarne una subjetividad que vamos a ir descubriendo; es más bien una figura o un motivo de escritor que aparece en episodios hilados solo por su propia presencia".

En ese sentido, su presencia tanto dentro como fuera de la novela, en calidad de personaje, nos permite comprender que él es un escritor, el autor ficticio o implícito dentro de la obra, y, por lo tanto, nos permite ahondar y explorar los motivos de la escritura. A través de esta figura, así como del contexto y los demás personajes que la rodean, podemos comprender los fundamentos de la escritura de Bolaño y, en resumen, conocer su poética.

Por ejemplo, una de las cuestiones más importantes que se plantea en la novela es el constante cuestionamiento sobre el propósito de la escritura, su finalidad y la "utilidad" de la literatura. En este sentido, la figura de Archiboldi y su papel en la trama nos permite reflexionar sobre estos temas y, a su vez, explorar los supuestos de la escritura de Bolaño, permitiéndonos conocer su poética.

Benno von Archimboldi se desarrolla como un particular ficcional en base a las características que va adoptando, pero a su vez es integrado por una serie de historias y anécdotas sobre su persona. Así, el novelista es propiamente un texto construido a su vez por otros textos, lo que implica considerarlo un referente más allá de la narración de la novela misma. (Vera, 2020: 81)

Como se menciona en la cita anterior, cuando se afirma que Archimboldi es un texto configurado por otros textos, podemos entender que este personaje es textualmente construido a partir de las otras figuras de escritores para plantear y responder preguntas fundamentales, sobre el cuestionamiento de la literatura y todo lo que implica ser escritor y dedicarse a la literatura. Además, se aborda la poética de Bolaño, que combina una nueva forma de narrar con la relación entre la figura del autor y su propia obra, un tema relevante en la crítica literaria.

En ese sentido, parece que la teoría literaria se estudia únicamente por teóricos literarios. Sin embargo, la teoría literaria también forma parte de su historia, lo que implica que estamos historizando la literatura. Al estudiar la literatura, analizamos los periodos literarios, las formas y estilos que los escritores y escritoras adoptaron según su época, así como las características y los vínculos que los conectan con otras literaturas. Esto es quizás la perspectiva desde la cual se estudia la literatura académica. Aunque intentamos comprender la literatura desde enfoques como el formalismo, que excluyen el análisis del "contenido" literario (donde se puede caer en lo psicológico o sociológico) y se centran en el estudio de la forma literaria (Eagleton, 2007: 13), la propuesta de Bolaño difiere de esa perspectiva.

La propuesta de Bolaño va más allá de considerar únicamente la forma literaria, aunque esta sea esencial. Entender la literatura sólo desde su forma es profundamente reduccionista. Por otro lado, entenderla únicamente desde su contenido también lo es. Asimismo, la idea de separar el texto del autor tampoco es suficiente. Estos preceptos que han sido preservados durante mucho tiempo en los estudios literarios, sin embargo,

deberían ser analizados, ya que, además de ser reduccionistas, no permiten comprender los textos en su totalidad, considerando aspectos como el historicismo, los contextos y las diferentes estéticas a las que tanto la obra como el autor se enfrentan al escribir.

4.5 La obra se hace y destruye a sí misma

Uno de los puntos clave en esta tesis es el uso de la *mise en abyme* en modo espejo, que junto con la estructura tubular (temas que ya hemos explorado en secciones anteriores), permite que 2666 sea un mecanismo narratológico y textual que se autogenera. Esto implica que "la noción de Texto se enfrenta a la del libro y devuelve a la literatura escrita el carácter colectivo de la literatura oral: es decir, la obra que se hace a sí misma en la medida en que se entrecruza con la recepción activa" (Pérez, 2023: 5). En otras palabras, estamos ante una novela cuya estructura le permite construirse a sí misma, pero con la participación activa del lector, quien finalmente contribuirá a la construcción del texto. En este sentido, el lector desempeña un papel importante al descubrir la obra, mientras que la novela y el lector avanzan simultáneamente en su lectura y construcción (gracias al narrador implícito que es Archimboldi). Sin embargo, el lector también debe otorgar al texto la libertad que requiere, ya que "la idea de descifrar un texto para siempre se convierte en una quimera. Eso significaría cerrar el texto, imponerle límites, obstaculizar su propia *Jouissance*" (Pérez, 2023: 6). No obstante, al comprender que 2666 encierra en sí misma todos los textos y géneros en construcción, la novela se vuelve no solo ilimitada, sino también inabarcable e interminable.

Asimismo, la estructura tubular y el abismamiento nos ayudan a comprender que la novela contiene los atributos mencionados anteriormente, ya que el espejo y los brazos en movimiento de la estructura tubular permiten reflejar la novela en sí misma de forma infinita. Esto se relaciona con la figura del narrador implícito (Archimboldi), quien, dentro de la novela y aparentemente en el centro oculto de la misma, permite que la obra gire

en diversas direcciones a medida que el tiempo, el contexto y el devenir histórico se presentan.

Este narrador-personaje, como mencionaría Foucault (en Pérez, 2023: 7), no se encuentra ni dentro de la ficción ni en la realidad, ya que se sitúa en los límites para construir y deconstruir el texto, brindándole lo que necesita en el momento en que tanto el texto como el lector lo requieren. Esto permite entender la novela como una entidad flexible e incompleta (ya hemos discutido esta incompletud), pero al mismo tiempo construible, ya que gracias a la presencia de Archimboldi, la novela puede construirse infinitamente a sí misma.

En ese sentido: "[...], no sería el autor quien produce el texto, sino el texto el que da origen a la entidad del autor. El autor es creado por su propia escritura como una especie de máscara tras la cual se oculta el individuo real" (Pérez, 2023: 9). Pareciera que Archimboldi se crea a sí mismo, escribiéndose, al igual que el *Grafógrafo* de Salvador Elizondo, pero en lugar de ser él quien se escribe a sí mismo hasta el infinito (lo cual también es una *mise en abyme*), está escribiendo su novela. De esta forma, tanto el autor como el texto desaparecen y se vuelven una sola entidad, dejando a 2666 como una construcción que pervive sola, con vasos comunicantes, sí, porque eso es innegable, pero en esa condición de soledad u orfandad se encuentra la idea de que en 2666 se halla el inicio de la literatura contemporánea¹². Bolaño apostó todo, incluso su salud, al escribirla, ya que es una novela monstruosa que implica tanto creación como destrucción, incluso de sí misma. Pero, sobre todo, es un punto de inflexión para la comprensión y construcción de la literatura, ya que parece que todo el cuerpo textual es

¹² Al respecto, me permito anotar un Tuit del escritor y ensayista mexicano, Mauricio Montiel Figueiras, en el cual afirma lo siguiente: "[...] justo a eso se enfrentó Roberto Bolaño en una batalla en la que 'hay sangre y heridas mortales y fetidez'; una batalla que abre y cierra puertas para la literatura en lengua española y que quedará como uno de los pocos combates verdaderamente librados al inicio del siglo (@MMFigueiras; 21/02/23). Lo anterior es un ejemplo para comprender que 2666 abre y cierra las puertas de la literatura contemporánea.

una destrucción y, al mismo tiempo, una construcción de nuestra concepción de la novela. Así pues, podríamos afirmar que el concepto de novela está en crisis, y que esta crisis surge del mundo globalizado, hiperviolento y profundamente fragmentado en el que vivimos. Sin embargo, esta crisis también es una oportunidad para crear nuevas formas de ver y entender la literatura, de modo que nos permita comprender nuestra realidad actual.

2666 es la obra cumbre de Roberto Bolaño, por la cual sacrificó su salud, como él mismo mencionó en varias entrevistas. Pero también marca el comienzo de una era en la literatura, donde las novelas ya no tienen que ajustarse a la estructura tradicional de una "novela". Bolaño transformó y creó una estructura narrativa para contar historias, experimentando con diferentes construcciones narrativas y formas de relatar aquello que el lenguaje no alcanza a expresar.

2666 quizá resulte inexplicable e incomprensible, y no es una novela que se disfrute leer en el sentido estético esperado. Sin embargo, el texto no se dirige hacia esa dirección ni pretende hacerlo. Es una muestra de cómo se pueden construir textos desde el caos, reflejando el caos en sí mismo y no el orden. Refleja que esta novela no puede ser explicada porque parece que el mundo globalizado en el que vivimos es un caos, carente de sentido y esperanza, tal como lo representa Amalfitano.

No obstante, frente a todos los horrores que experimentamos, también podemos asumir que son el comienzo de algo nuevo, de otras formas de vida y existencia, y con ello, se abren las posibilidades para una narrativa que no necesita explicarse, que carece de orden, o incluso, que no cuenta una historia en particular. Esta narrativa existe, está ahí, siendo testigo del transcurso del tiempo, asumiendo la existencia como algo que se destruye y, en el mejor de los casos, eventualmente vuelve a crearse.

2666 es una apuesta por la narrativa, por la concepción de la novela y la literatura en general, e incluso por la poesía. Es una afirmación de que lo único que nos queda, a pesar de todas las violencias cotidianas, es el lenguaje, aquello que nos hace humanos.

Al igual que Archimboldi, tenemos la palabra para contar historias. Y al igual que la vida y la literatura tienen puntos de inflexión, la literatura también implica vivir sin timón y en el delirio.

Conclusiones

Investigar una obra, por casi cuatro años, desde una perspectiva académica y con rigor científico, implica también un ápice de creatividad, puesto que ambos aspectos son necesarios para estudiar una obra literaria. Por esta razón, intentamos estudiar 2666 desde perspectivas diferentes y no solamente desde Santa Teresa o en las víctimas, sino que tratamos de expandir la investigación más allá de la novela. Teniendo lo anterior en cuenta, específicamente, rescatamos algunos aspectos o propuestas principales que se hicieron en la presente tesis. La primera, es la idea de que Archimboldi sea el narrador de la novela, como se dijo a lo largo de la tesis, es una propuesta que en un principio, puede ser incluso difícil de concebir y sostener porque en la actualidad no hay otra investigación que proponga lo mismo, sin embargo, al asumir a Archimboldi como narrador nos permitió entender la novela como una especie de propuesta teórica narratológica.

Desarrollando la información anterior, el hecho de que Archimboldi sea el narrador, nos permite entender que él mismo hace un recorrido a través de su propia estructura, probando diferentes estilos narrativos, y jugando también con la forma de la novela, en lo cual no ahondaremos aquí por que ya se explicó, sin embargo, el hecho de que sea él quien haga un recorrido a los diferentes estilos narrativos, es una forma de proponer una propia poética; en tal sentido, cabe destacar que otro de los hallazgos de esta tesis fue la estructura tubular.

Es decir, estudiar la novela desde esta forma de estructura, que había propuesto Bolaño en sus cuadernos, nos permitió hacer hincapié en la propuesta teórica-narratológica. Explicando eso, nos referimos a que la estructura tubular, su tubo vertical y finalmente sus brazos en un aparente movimiento, nos permitió entender la novela como una *mise en abyme*, lo cual fue importante, porque gracias al abismamiento, pudimos comprender a los diferentes escritores que aparecen en la novela, como una suerte de reflejo del propio Archimboldi, y finalmente, eso, nos llevó a la conclusión de que la novela, es una

propuesta teórica-narratológica. Al final, cada una de las partes que conforman 2666 podría verse como un experimento que hizo Bolaño, en aras de crear una nueva forma de narrar y de estructurar novelas, es decir, la novela del siglo XXI.

Pensar en que 2666 es una novela que en sí misma es una propuesta teórica narratológica, es, per se, arriesgada, sin embargo, a lo largo de la investigación, consideramos que es posible verla desde esa perspectiva, sobretodo, porque la novela permite ese estudio en el sentido de que ya el texto es una apuesta por una totalidad inabarcable, y por lo tanto, su propia estructura nos permite entenderla como un texto que habla de la escritura y de la literatura misma, es por tanto que podemos ver 2666 como una teoría de la novela y la creación literaria, es decir, una propuesta estética y una visión de la poética de Roberto Bolaño.

De igual forma, consideramos que la relevancia de esta tesis radica en que, hasta este momento, no es de nuestro conocimiento que haya un estudio de esta perspectiva de 2666, lo cual puede ser tomado desde dos ángulos, el primero como un estudio de cierta forma novedoso, a pesar de lo arriesgada que es la propuesta, sin embargo, cabe decir que lo arriesgado es positivo y propositivo al afrontar una investigación, ya que de esa forma, se puede avanzar en el estudio de una obra literaria y de la literatura en general. El segundo ángulo podría constituirse como algo no tan positivo, pues, como no existe un precedente sobre esta investigación, se corre el riesgo de que pueda tomarse desde un lugar de invalidez, sin embargo, creemos que la tesis tiene el sustento teórico metodológico que se requiere en una investigación, sin embargo, resaltamos que sabemos de los riesgos que se corrieron al realizar esta tesis y por ende, es necesario reconocerlo.

Respecto a los retos metodológicos, es cierto que se tuvieron considerables retos al buscar y encontrar el marco teórico, pues, al ser una investigación que tiene un breve precedente, fue difícil encontrar una teoría que se ciñera a los propósitos generales de esta tesis, sin embargo, intentamos adaptar al *mise en abyme* y al final, fue de gran ayuda para correlacionar los brazos de la estructura tubular con el reflejo que implica

Archiboldi con los personajes que están dentro de la novela, sin embargo, la elección de la *mise en abyme* se reconoce como un área de oportunidad para responder al objetivo de esta tesis.

Por otro lado, nos dimos cuenta que *2666* tiene muchos otros ángulos desde los cuales puede seguir siendo analizada; en primera instancia, creemos que habrá futuras investigaciones que partirán de los bosquejos del Archivo Bolaño, pues los bosquejos proporcionan una ventana única para examinar las semillas de sus ideas, la gestación de sus personajes y tramas, así como los temas recurrentes que podrían haber sido moldeados por sus vivencias y que se ven reflejados en el Archivo Bolaño. Explorar estos bosquejos podría revelar cómo Bolaño fusionaba la realidad con la ficción, cómo desarrollaba sus complejas estructuras narrativas y la forma de abordar los temas que siempre le interesaron como la violencia, la identidad y la búsqueda de significado en su proceso de escritura.

Otro tema en el que se puede ahondar, sería un estudio de *2666* entendida como una novela que es en sí misma puede entenderse como una teoría de novela. *2666* de Roberto Bolaño es una obra que, en sí misma, podría ser interpretada como una teoría de la novela. Este enfoque de investigación implicaría desglosar la estructura, los elementos narrativos y la compleja relación entre las cinco partes que componen la novela para analizar cómo Bolaño construye su visión particular de la literatura a través de la obra.

Esto permitiría explorar cómo Bolaño experimenta con diferentes géneros literarios, perspectivas narrativas y técnicas estilísticas para transmitir su mensaje sobre la naturaleza de la escritura y la narrativa misma. Asimismo, se podría profundizar en los elementos autorreferenciales y metanarrativos presentes en la novela. Bolaño, a lo largo de *2666*, parece reflexionar sobre la función del escritor, el papel del lector y la relación entre la realidad y la ficción. Investigar estos aspectos permitiría entender cómo Bolaño utiliza la novela como un espacio para explorar y cuestionar los límites y posibilidades de la escritura.

Además, se podría analizar la forma en que Bolaño juega con las expectativas del lector; subvierte convenciones narrativas y emplea recursos literarios para desafiar la tradicional estructura de la novela, por eso, en ocasiones puede resultar complejo acercarse a leer, digamos, por placer, la novela, por todos los diferentes recursos literarios que utiliza para la construcción del texto.

Finalmente, es importante decir, que durante estos últimos años, hemos hablado sobre esta tesis y sobre Bolaño con distintos especialistas, tanto académicos como escritores y escritas de ficción que fueron de gran ayuda y guía para la escritura de la misma; fue así que nos percatamos de que 2666 es una novela más odiada que amada y no tanto por su longitud, sino porque es una novela de difícil acceso, es decir, es difícil comprender incluso el argumento. Pareciera que leerla es una locura, sin embargo, hay que considerar que esta fue una de las intenciones de Bolaño, crear una especie de antinovela, por supuesto, pero sobre todo, 2666 es una propuesta para eliminar de nuestras mentes el concepto “novela” y entender que la ficción puede y debe tomar otros caminos, precisamente los que está tomando la literatura del siglo XXI.

Anexos



“Retrato vegetal de Rodolfo II” de Giuseppe Arcimboldo (Anexo 1).



“Agua” de Giuseppe Arcimboldo (Anexo 2)

Fuentes

- Abundis Martínez, E. (2020). Apocatársis 2666. Representaciones del mal y el apocalipsis. *Sincronía*, (77). Universidad de Guadalajara. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5138/513862147018/html/index.html>
- Alvarado, G. (2020). Salvador Elizondo: *Mise en abyme*, vida y literatura. NTR Periodismo Crítico. [http://ntrzacatecas.com/2020/02/19/salvador-elizondo-mise-en-abyme-vida-y-literatura/](http://ntrzacatecas.com/2020/02/19/salvador-elizondo-mise-en-abyme-vida-y-literatura/http://ntrzacatecas.com/2020/02/19/salvador-elizondo-mise-en-abyme-vida-y-literatura/)
- Ardilla de Robledo, A. C. (2018). *Fiction and Reference: Study of Metafictional Historiographical Novels*. Universidad Eafit, Colombia. <https://www.redalyc.org/journal/4983/498357544010/html/>
- Aristóteles. (2023). *La poética*. https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf
- Bajtin, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1970). *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Compartido.
- Baudelaire, C. (2005). *El viaje*. <https://proyectandoleyendo.files.wordpress.com/2011/02/el-viaje-charles-baudelaire.pdf>
- Belmar, J. (2014). Roberto Bolaño: espacio del poder y de la violencia. *Les Ateliers du Sal*, 4. Université Paris Sorbonne. <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2014/06/6belmar.pdf>
- Bencomo, Anadeli. (2010). Los relatos de la violencia en Segio González Rodríguez: Huesos en el desierto, El vuelo y El hombre sin cabeza.en *Andamios*. 8 (5). No. 5. Ciudad de México. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632011000100002
- Benjamin, W. (2004). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Berinstáin, H. (2018). *Diccionario de poética y retórica*. Porrúa.
- Bloom, H. (2014). *El canon occidental*. Anagrama.
- Bolaño, R. (2003). *Los detectives salvajes*. Anagrama.

- Bolaño, R. (2005). *Entre paréntesis*. Anagrama.
- Bolaño, R. (2016). Cuatro poemas de *Los perros románticos* de Roberto Bolaño (Chile, 1952- Barcelona, 2003). *Literatura para generaciones pixeleadas*. <https://digopalabratxt.com/2016/07/15/cuatro-poemas-de-los-perros-romanticos-de-roberto-bolano-chile-1953-barcelona-2003/>
- Bolaño, R. (2018). *Poesía reunida*. Alfaguara.
- Bolaño, R. (2019). 2666. Alfaguara.
- Bolognese, C. (2010). Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura. *Universidad de Santiago de Chile*. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI1010110465A/21467>
- Braithwaite, A. (2006). *Bolaño por sí mismo*. Universidad Diego Portales.
- Bril, Valeria. (2023). La caja negra de Roberto Bolaño, una literatura sin residuos. Consideraciones críticas sobre el autor y su obra. *Revista Espéculo*. Universidad Complutense de Madrid. <https://garciamadero.blogspot.com/2012/03/la-caja-negra-de-roberto-bolano-una.html>
- Camhaji, Elías. (2020) 2020, el año más violento contra la prensa en México en una década. El país. <https://elpais.com/mexico/2020-11-25/2020-el-ano-mas-violento-contra-la-prensa-en-mexico-en-una-decada.html>
- Candia, A. (2006). 2666: La magia y el mal. *Universidad Católica de Chile, Taller de Letras*, (38).
- Candia, A. (2014). La universidad (des) conocida de Roberto Bolaño. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/274670/362696>
- Cardona-Rodas, Hilderman. (2021). Giuseppe Arcimboldo y la parodia pictórica del lenguaje y su doble. A propósito de los dibujos que integran la revista *Ciencias Sociales y Educación* n.º 20. *Ciencias Sociales y Educación*, 10(20), 343-349. <https://doi.org/10.22395/csye.v10n20a18>
- Chatman, Seymour. (1990) *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus.
- Clarín. (2021). *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: 25 años de una novela a la que siempre se regresa. *Clarín*. https://www.clarin.com/cultura/detectives-salvajes-roberto-bolano-25-anos-novela-siempre-regresa_0_6dnZVVJIKI.html

- Contreras, F., & González, J. C. (2015). Periodismo y arte: dos caminos creativos entrecruzados. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Ediciones Complutenses. <http://dx.doi.org/10.5209/ESMP.54230>
- Cortázar, Julio. (2006) *Rayuela*. Alfaguara.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Visor.
- Diaconu, D. (2017). La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*, (30). https://revistas.uptc.edu.co/index.php/la_palabra/article/view/6964
- Dostoievski, F. (2021). *Crimen y castigo*. En *50 obras que debes leer antes de morir* (Vol. 1). Golden Classics.
- Driver, Alice. (2015). Una entrevista con Sergio González Rodríguez. *Arizona Journal of Hispanic Culture Studies*. Arizona Journal of Hispanic Culture Studies. <https://www.jstor.org/stable/43855408>
- Durrell, L. (2016a). *Justine*. DeBolsillo.
- Durrell, L. (2016b). *Clea*. DeBolsillo.
- Eagleton, Terry. (2006) *La estética como ideología*. Trotta.
- Elizondo, S. (2009). *El grafógrafo*. En S. Elizondo, *Material de lectura*. UNAM. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/salvador-elizondo-54.pdf>
- Encabo Seguí, E. (2017). *Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX*. Universidad Politécnica de Madrid.
- Espinosa H., P. (2006). Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño. *Estudios Filológicos*. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-17132006000100006&script=sci_arttext
- Eugenides, J. (2018). *Las vírgenes suicidas*. Anagrama
- Fernández Díaz, J. J. (2019). *La otra América. Influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño*. Universidad de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/285532#page=1>
- Ferrer, A. (1986). *La abismación cervantina en la literatura hispanoamericana*. https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_26.pdf
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica I*. Fondo de Cultura Económica.
- Galve, R. (2013). La novela total: *Rayuela* de Julio Cortázar y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. *Pegaso*, (6). <https://www.galve.us/uploads/1/8/6/4/1864640/bolao-cortazar-novelatotal.pdf>

- García Ramos, A. (2008). La última hora de la novela: 2666 de Roberto Bolaño. *Universidad Complutense de Madrid*. <https://core.ac.uk/download/pdf/38824537.pdf>
- García, R. (2017). El taller literario como dispositivo de escritura creativa. *Revista Ciencias de la Documentación*, (3) (2). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8002/pr.8002.pdf
- Genette, G. (1993). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Genette, G. (1993). *Figuras III*. Lúmen.
- Ginés, C. (2020). *La literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*. Boletín de literatura oral.
- González, S. (2021). *Huesos en el desierto*. Planeta.
- Grzeisak, Z. (2021). Roberto Bolaño: La declinación del yo. *Uniwersytet Warszawski*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5620306>
- Gutiérrez Arancibia, P. (2014). Deshumanización de las víctimas en *La parte de los crímenes* de 2666 de Roberto Bolaño. *Universidad de Chile*. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/116113/Guti%c3%a9rrez%20Paula_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Juan-Navarro, S. (1992). Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela* de Julio Cortázar. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. <https://biblioteca.unedteruel.org/images/img/rayuela12.pdf>
- Lara, Hernán. (2024). Las novelas en El Quijote y otros ensayos. *Universidad Veracruzana*
- López, R. (2018) 2666: el post-apocalipsis según Roberto Bolaño. *Catedral Tomada*, (10). <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6546539.pdf>
- Mala, M. A. (2010). Bolaño geométrico (sólo para iniciados). *Culturamas, la revista de información cultural en internet*. <https://www.culturamas.es/2010/09/02/bolano-geometrico-solo-para-iniciados/>
- Maristain, M. (2012). *El hijo de Mister Playa, una semblanza de Roberto Bolaño*. Almadía.
- Martínez Oria, A. (2013) Novela, Río Total. *Argutorio. Revista de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, (30). <https://dialnet.unirioja.es/metricas/documentos/ARTREV/4347524>
- Medina, H. (2018). 2666 y la representación del trabajo intelectual en *La parte de los críticos* (Reporte sobre las políticas del paratexto). *Revista Iberoamericana*, (262). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6461420>

- Mejía, A. (2022) Explorando el agua primigenia. *LuckyClean*. <https://luckyclean.com.mx/el-agua-primigenia/>
- Merlín, A. (2014). La *mise-en-abyme*. *Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/la-mise-en-abyme/>
- Miguel, L. (2019). *El coloquio de las perras*. Capitan Swing
- Mora, P. (2016). Se trata de escribir nada más. La narrativa breve de Salvador Elizondo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/se-trata-de-escribir-nada-mas-la-narrativa-breve-de-salvador-elizondo/3/>
- Mustiano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta Literaria*. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-6848201600010000
- Vera, N. (2020). ¡La ética de Benno von Archimboldi y la construcción ficcional del mundo posible de 2666 de Roberto Bolaño. *Universidad de Puerto Rico*. <https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2298?locale-attribute=es>
- Pape, M. (2013). La poética del margen: donde la literatura y la política se unen. Una lectura de 2666 de Roberto Bolaño. *Exlibris*. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/viewFile/379/248>
- Parys, K. (2022). *El problema ontológico de los personajes literarios en la narrativa breve de Miguel de Unamuno*. Universidad Autónoma de Madrid. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/703871/parys_katarzyna_barbara.pdf?sequence=3
- Percia, V. (2018). Stéphane Mallarmé: experiencia pura y poesía. *Anclajes*. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-46692018000200005&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- Pérez, R. (2015). Desierto, capitalismo y valores machistas: conjunción de fuerzas feminicidas en "La parte de los crímenes" de 2666. *Revista Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152015000100002
- Redondo, F. (2018). Focalización, distancia y tratamiento temporal. Estudio de la implicación subjetiva en el discurso fílmico a través del análisis narratológico. *Revista Signa*, (27). <https://www.cervantesvirtual.com/obra/focalizacion-distancia-y-tratamiento-temporal->

estudio-de-la-implicacion-subjetiva-en-el-discurso-filmico-a-traves-del-analisis-narratologico-1055782/

- Retamal, P. (2019). Roberto Bolaño y la creación de 2666: crímenes, fragmentación y muerte. *Clarín*. <https://www.latercera.com/culto/2020/05/13/roberto-bolano-y-la-creacion-de-2666-crimenes-fragmentacion-y-muerte/>
- Ricoeur, P. (2006). La vida: un relato en busca de narrador. *ÁGORA. Papeles de Filosofía*. <https://minerva.usc.es/xmlui/bitstream/handle/10347/1316/Ricoeur.pdf?sequence=1>
- Ríos, F. (2014). Archiboldi: el agujero negro de 2666. *Aisthesis*, (56). <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163233384008.pdf>
- Rodríguez, Á. (2013). Zonas de tránsito en 2666 de Roberto Bolaño: una lectura de la parte de Fate como novela Bisagra. *Revista Laboratorio*, (10). <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/180/173>
- Rodríguez, Á. (2014). 2666 de Roberto Bolaño: diálogos entre el caos y la forma a través de la ficción encubrimiento. *Aisthesis*. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-71812014000100003&lng=es&nrm=iso
- Saganogo, B. (2007) Realidad y ficción: literatura y sociedad. *Estudios Sociales, Nueva Época*. http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/estsoc/pdf/estsoc_07/estsoc07_53-70.pdf
- Salas Camus, P. (2019). El espectro de la locura en 2666, de Roberto Bolaño: los casos de Ingeborg y de Edwin Johns. *Gramma*, (63). <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/4990>
- Samour, H. (2021). ¿Qué es el existencialismo? *Revista de Museología Kóot*. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/297/2973463006/2973463006.pdf>
- Sánchez, C. (2019). Hans Reiter: el ambicioso científico nazi que vulneró la frontera entre ética y ciencia. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/20190924/47391345871/hans-reiter-nazismo-artritis-reactiva-juicios-de-nuremberg-nacho-vidal.html>
- Sanhuesa, C. (2021). Roberto Bolaño. La belleza de pensar. *Claudio Sanhuesa*. <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8>

- Sol Mora, P. (2019). Se trata de escribir. Nada más. La narrativa breve de Salvador Elizondo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/se-trata-de-escribir-nada-mas-la-narrativa-breve-de-salvador-elizondo/3/>
- Solotarevsky, S. (2006). Reseña 2666. *Aisthesis*. (39). <https://www.redalyc.org/pdf/1632/163221391008.pdf>
- Tec, A. (2018). La poética del horror bolañeano en 2666. *Universidad Nacional Autónoma de México*. <https://www.cephcis.unam.mx/wp-content/uploads/2020/04/20-poetica-del-horror.pdf>
- Topczewska, A. (2016). Sin título. Operaciones de lo visual en 2666 de Roberto Bolaño. *Lund University*. https://www.researchgate.net/publication/311456044_Sin_titulo_Operaciones_de_lo_visual_en_2666_de_Roberto_Bolano
- Torres, A. (2012). 2666 Roberto Bolaño: una idea de escritor, una idea de literatura. *Les Ateliers du SAL*. <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2012/03/torres.pdf>
- Vera, N. (2020). La ética de Benno von Archimboldi y la construcción ficcional del mundo posible de 2666 de Roberto Bolaño. *Universidad de Puerto Rico*. <https://repositorio.upr.edu/handle/11721/2298?locale-attribute=es>
- Villoro, J. (2021). La crónica, ornitorrinco de la prosa. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa-nid773985/>
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós.
- Zaid, G. (2016) Rafael Dieste en México. *Letras Libres*. https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/convivio-zaid-esp_10.pdf