



Semántica de la ficción y comunicación literaria en 2666, de Roberto Bolaño

Semantics of fiction and literary communication in 2666, by Roberto Bolaño

LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Lago Atabascal 1321, Fracc. Los Lagos, c. p. 32360, Ciudad Juárez, Chihuahua (México).

Dirección de correo electrónico: lsalazar@uacj.mx.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2493-097X>.

Recibido/Received: 18-1-2024. Aceptado/Accepted: 24-3-2024.

Cómo citar/How to cite: Salazar Quintana, Luis Carlos (2024). “Semántica de la ficción y comunicación literaria en 2666, de Roberto Bolaño”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 714-738. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.714-738>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El artículo propone una descripción de los elementos heterogéneos que proyectan el mundo posible, e imposible, de 2666 de Roberto Bolaño, sobre la base de una pseudo mimesis en la que los referentes reales son modelados en beneficio del sentido lúdico y de apertura semiótica del texto; y, por otro lado, se hace ver que la comunicación literaria de esta novela se basa en una serie de recursos como la intercalación episódica, la abismación narrativa, la digresión o la ruptura de la lógica ficcional con el objeto de poner en tensión las nociones de verdad y verosimilitud que resguardan la experiencia social del arte como representación del mundo.

Palabras clave: 2666; Roberto Bolaño; semántica de la ficción; mundos posibles.

Abstract: The article proposes a description of the heterogeneous elements that project the possible and impossible world of Roberto Bolaño's 2666, on the basis of a pseudo-mimesis in which the real referents are modeled for the benefit of the playful sense and semiotic openness of the text; and, on the other hand, it is shown that the literary communication of this novel is based on a series of resources such as episodic intercalation, *mise en abyme*, digression or the rupture of fictional logic with the aim of putting in tension the notions of truth and verisimilitude that safeguard the social experience of art as a representation of the world.

Keywords: 2666; Roberto Bolaño; semantics of fiction; possible worlds.

INTRODUCCIÓN

Lubomir Doležel señala que el pensamiento estético occidental desde la poética aristotélica, y aún antes con Platón, estuvo gobernado por el concepto de mimesis como garante de la representación del mundo real (Doležel, 1997a: 69). Unido a este lineamiento, el Estagirita desarrolló la noción de verosimilitud para dar cuenta del modo como la literatura proyecta mundos creíbles o aceptables por la convención artística. Lo anterior derivó en dos consideraciones de gran trascendencia en el desarrollo de los géneros literarios. De un lado, se apreció como cualidad estética el que las obras literarias reflejaran entidades veridictivas (un hecho histórico, la alusión a algún lugar o personaje susceptible de ser testimoniado, etc.), lo que Doležel llama *los particulares reales* (1997a: 71); o que, en su lugar, se recrearan acciones, comportamientos, pensamientos, emociones o sentimientos que pudieran ser asumidos como *universales reales*, es decir, que portaran el valor doxal de la verosimilitud (Doležel, 1997a: 72).

Esta semántica mimética, sin embargo, ha entrado en crisis cuando el que analiza no encuentra un referente real o prototipo en la narrativa contemporánea con el que pueda ser comparado el *particular ficcional*. Más todavía, cuando ese *particular real* es deformado o refigurado en el horizonte de la obra literaria, generando una pseudo mimesis. Un problema adicional tiene que ver con la forma como la noción de verdad y verosimilitud han ido modificándose en el tiempo. De ahí que, como afirma Pozuelo Yvancos, “[l]a literatura [...] nos ha enseñado que los hechos más increíbles puedan resultar verosímiles, y los más ciertos, sin embargo, inverosímiles” (1993: 15). Dadas las condiciones en que el mundo moderno, a través de la tecnología y los recursos mediáticos, han ido recortando nuestra capacidad de asombro y han desafiado a su vez el poder de nuestra imaginación —hasta el punto de hacernos dudar sobre lo que es real o ficticio, verdadero o falso— (Rodríguez, 1997), se vuelve necesario analizar la forma como algunos autores, en este caso Roberto Bolaño, rompen con los presupuestos de aceptabilidad mimética tanto del mundo referenciado como de la lógica ficcional desde la cual se genera la experiencia literaria.

Si, como vemos, el ejercicio de la escritura ha dejado de anclarse en la realidad objetiva como referente esencial, se juzga necesario una nueva formulación que permita observar las características específicas de la fictivización como sistema expresivo. De ahí, entonces, que Doležel

proponga una *semántica de la ficción* como insumo teórico para reflexionar sobre los procesos textuales que explican los fenómenos literarios proclives a subvertir las estructuras normativas y convencionales de los modos literarios. Al respecto, Pozuelo Yvancos señala que el tema de la ficcionalidad como componente de la *comunicación literaria* compete de hecho a un nivel pragmático que apenas ha sido estudiado en las últimas décadas (Pozuelo, 2003: 74 y ss.), una vez que el disenso entre competencia lingüística y competencia literaria han impulsado nuevas indagaciones acerca de la manera como la literatura no siempre estuvo orientada por una lógica referencial, sino por una poética de la ficción cuya mimesis no es la realidad como hecho verificado, basada en la recreación del acto mismo de la escritura, lo cual supone una práctica lectora específica mediante la decodificación de diversos repertorios culturales.¹ Es decir, que la literatura, desde esta perspectiva, tendría dos motivaciones fundamentales: por una parte, la representación del mundo observable; por otra, la interpretación de sistemas semióticos y códigos culturales (Barthes, 2006: 14-15), así como formas verbales del mundo social e ideológico representados, incluido el discurso literario, que ya Mijail Bajtin vislumbraba al hablar de la “palabra en la novela” como textura polifónica (1975: 78-81). En consecuencia, podemos decir que los juegos de la ficción orientan en la narrativa contemporánea distintas modalidades enunciativas y dispositivos estilísticos como una estrategia para contrastar y desafiar nuestras nociones de verdad y de realidad; algunos de estos recursos son, por ejemplo, la parodia textual, la comunicación diferida, la transducción, la metaficción y, de manera cada vez más recurrente, la auto ficción o desfiguración autobiográfica (Martín Jiménez, 2016).

En este marco, la experiencia que supone la lectura de *2666* del escritor Roberto Bolaño es desafiante no solo porque se trata de un proyecto novelístico inacabado —Bolaño se encontraba trabajando en la última parte de su obra cuando sobrevino su muerte (2003)—, sino porque la extensión de la novela —1.180 páginas (Bolaño, 2020)— da lugar a una infinidad de interpretaciones posibles. El hecho de que, por ejemplo, el texto haya quedado al arbitrio de las decisiones editoriales que mejor

¹Importa destacar al respecto el trabajo de Javier Rodríguez Pequeño, quien propone una equivalencia entre los “mundos imposibles” creados en la narrativa de Borges y Cortázar con el arte pictórico de M.C Escher; obras donde se rompe no la correspondencia con la realidad verificable, sino con la lógica ficcional representada. Las figuras del autor y de los personajes son intercambiables; el adentro y el afuera se nutren paradójicamente en círculos abismados hacia el infinito (1997: 179-187).

convenían a la venta y difusión de una novela póstuma, presenta ya de entrada un problema empírico que atañe, como señala Hernán Medina, a los agentes de la producción cultural (Medina, 2018: 235-236). Así y todo, no ocuparé este espacio en tomar posición respecto de las distintas versiones a que pudo dar lugar la novela boloñesa, en tanto que ese tema, a mi parecer, puede ser recogido como parte de la semántica ficticia a que da lugar la misma composición.

Por mi parte, intento en las siguientes líneas acercarme a *2666* explicando los aspectos heterogéneos que proyecta el mundo posible, e imposible, de la novela sobre la base de una pseudo mimesis en la que los referentes reales son modelados en beneficio del sentido lúdico y de apertura semiótica del texto; y, por otro, observo que su comunicación literaria se basa en una serie de recursos como la intercalación episódica, la abismación narrativa, la digresión o la ruptura de la lógica ficcional con el objeto de poner en tensión las nociones de verdad y verosimilitud que resguardan la experiencia social del arte como representación del mundo, justamente un tema que a Bolaño le interesaba sobremanera como disidente de la convención artística.

1. SEMÁNTICA DE LA FICCIÓN Y MUNDOS POSIBLES

En atención a Doležel, la ficción literaria está íntimamente relacionada con la noción de *mundo posible*. Esta categoría conceptual es deudora en principio de la metafísica de Leibniz, en la medida en que recoge la idea de que “nuestro mundo real está rodeado por una infinidad de otros mundos posibles” (Doležel, 1997a: 78). A diferencia de los mundos posibles leibnizianos —en tanto que estos están alumbrados por un pensamiento trascendental o divino—, los mundos posibles en la literatura tienen su propia lógica derivada de las instrucciones que provienen en principio de lo exterior objetivo, pero después enriquecidas gracias a las condiciones en que se genera el ejercicio literario. Ello da lugar a que los mundos creados en la literatura ofrezcan al menos tres rasgos diferenciales si continuamos con Doležel (1997a: 84-87):

a) *Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos*. El grado de incompleción de una obra gira en torno al esquematismo en que surge la representación del mundo, la que no puede corregirse con las propiedades de los modelos-marco que incluye de hecho lo real efectivo; es aquí donde el lector, como afirma Umberto Eco, está llamado a la cooperación textual (Eco, 1993). Por lo tanto, toda obra literaria ejerce un

pacto ficcional de carácter pragmático entre el autor y el lector, que Phillipe Lejeune ha llamado “pacto de lectura” (Lejeune, 1994).

b) *Los mundos ficcionales de la literatura no son homogéneos*, esto es, manifiestan una estructura semánticamente compleja. En la literatura los elementos que constituyen el mundo o los mundos posibles pueden ser variados: combinarse, intercalarse, interrumpirse, dejarse inconclusos y, más todavía, contradecirse o romper en definitiva sus niveles de mundo representado, lo que Doležel, Javier Rodríguez Pequeño (1997) y en recientes estudios Alfonso Martín Jiménez (2015, 2016, 2021), han denominado *mundos imposibles*, en tanto que integran de manera indiferenciada el mundo del autor y el mundo de los personajes, fusionando de este modo contenido y proceso enunciativo, recurso conocido como *metalepsis* en palabras de Gérard Genette (2004).

c) *Los mundos ficcionales son producto de la actividad textual*, en tanto que la obra literaria convoca con autonomía la mimesis del acto creador o *poiesis*, el cual se sirve de distintas masas verbales, para decirlo al modo bajtiniano, que recrean polifónicamente la imagen de las diferentes manifestaciones discursivas de la vida cultural, a saber, los géneros literarios constituidos, pero también las modalidades enunciativas provenientes de otros campos culturales, como pueden ser: un guion de cine, un formato noticioso, una esquila, una epístola, un correo electrónico, etc., así como otros sistemas semióticos que contribuyen al proceso de significación y al mismo tiempo generan su valor de interpretancia si seguimos a Charles Sanders Peirce (1973: 13). Veamos cómo funciona el primer aspecto de la semántica ficticia que propone Doležel dentro del proceso constructivo de la novela que nos ocupa.

1. 1. La incompleción de los mundos posibles en 2666

El proyecto narrativo que culminó con el título 2666 se trata, como se sabe, de cinco libros que hasta cierto punto tienen valor semánticamente autónomo, aun cuando sus historias se conecten de modo interesférico, lo que permite leerlas como una unidad artística. Tal como aparecen en el horizonte de la lectura, estas unidades narrativas son: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archimboldi”. Podría decirse que los hilos conductores de tan divergentes fábulas son justamente tres elementos pseudo miméticos: por un lado, el personaje central, Benno von Archimboldi, quien supone un vínculo con el pintor italiano Giuseppe

Archimboldo, pero también con el mismo Bolaño al servir como su *alter ego*; por otro, las novelas de Archimboldi, las cuales generan una curiosidad intelectual en el lector, como resultado del supuesto éxito editorial de las obras o por los títulos en sí mismos, cuya labor de búsqueda sería en vano si así se lo propusiera el lector, pues se trata de piezas ficticias; y en tercero, el espacio esférico-cultural llamado Santa Teresa, que es una recreación ficticia de Ciudad Juárez, pero también de cualquier otra ciudad fronteriza de México. Estos elementos sirven para la representación de un mundo global fragmentado por pequeñas realidades humanas que tarde o temprano terminan comunicándose, lo que produce una resignificación de las historias contadas.

En el primer capítulo, se narra la situación de cuatro críticos literarios —Jean-Claude Pelletier, francés; Manuel Espinoza, español; Piero Morini, italiano y Liz Norton, inglesa—, quienes están unidos en principio solo por una extravagancia, que es la de dedicarse al estudio literario de un escritor perdido que ha empleado un pseudónimo para esconderse de la vida pública que le reclama su inusitado prestigio. Se trata, en efecto, de Benno von Archimboldi, quien en realidad es el alemán Hans Reiter, el cual descubre de manera incidental su vocación al quedarse con las notas literarias de un compañero de guerra llamado Ansky, cuyos apuntes Archimboldi vincula a las imágenes de su propia niñez solitaria, así como a la relación distante con sus progenitores —llamados el Cojo y la Tuerta—, a lo que se agrega el descubrimiento tardío del amor una vez que conoce a Ingeborg Bauer —acaso víctima del síndrome de Asperger—, no sin contar la a menudo absurda y perpleja realidad que singularizan los episodios de Archimboldi, primero como un niño absorto en la idea que le inspira la profundidad del océano, y después como soldado en la Segunda Guerra Mundial, donde conoce de cerca la miseria humana, la traición y la muerte.

La referencia a los hechos históricos, desde luego, puede ser verificada de algún modo por el lector sobre la base del archivo y la decodificación de las semiosferas a que alude este momento histórico en la memoria colectiva. Sin embargo, el conjunto de datos biográficos sobre Archimboldi no aparece directamente en este primer libro, sino que se narra hasta la última parte de la novela; es decir, la consigna de este primer capítulo, pero también de los sucesivos, será justamente la de la incompleción y la exposición retardada, lo que fomenta las lexías o unidades de lectura, que terminan generando una onda expansiva a lo largo de las distintas partes de la novela, estimulando así el código del enigma,

lo que crea una equivalencia semántica entre el relato y el contenido, en el que los críticos se proponen dar con el paradero de Archimboldi. Así, los indicios de la vida del escritor se irán desplegando en el texto a partir del nombre de su producción artística y de la escueta y casi siempre esquivada presencia del novelista en la vida social que los críticos en vano se afanan en rastrear, lo que contribuye a generar un ambiente de indeterminación en el que el lector se ve instado a participar.

La incompleción sobre la que se construye la historia permite entonces a Bolaño desarrollar, por un lado, su semántica ficticia y, por otro, dar cuenta de la problemática del mundo representado que es, a mi modo de ver, el de cómo las sociedades codifican la realidad de manera divergente y recíprocamente anulante. Esta idea me lleva a relacionar cada una de las partes de *2666* con las esferas que propone Peter Sloterdijk, en virtud de que estas cumplen el propósito de brindar al individuo una forma de aprendizaje de la vida y mantenerlo protegido del hostigamiento de la otredad (Sloterdijk, 2014: 15-18). Sin embargo, señala Sloterdijk, el conocimiento humano revela también la necesidad de un vagabundeo esférico que lleva a la constante migración de los espacios interiores y, por consecuencia, a la fundación de nuevos territorios cognitivos. El planteamiento de Sloterdijk nos ayuda a comprender no solo la función incompleta del relato boloñesco, sino también la no homogeneidad de los mundos posibles representados, tema sobre el que volveremos más tarde.

Por ahora, conviene decir que la inconclusividad de los hechos narrados en *2666* se vale de dos procedimientos fundamentales: por una parte, asistimos a una narración intercalada donde se proyecta un mundo fragmentado al tenor de distintas realidades humanas, las cuales sin embargo se trenzan dialógicamente en el proceso enunciativo; por otra, se hace presente la sintaxis narrativa por imbricación, mejor conocida como *mise en abyme*, donde una historia es absorbida por otra, creando la sensación de las cajas chinas o, en términos de Sloterdijk, generando la superposición esférica. Un ejemplo al respecto es la vida del académico Amalfitano que aparece de manera marginal en “La parte de los críticos”, pero que ocupa la centralidad en el siguiente apartado de la obra; lo mismo podemos decir de la señora Bubis, editora de las obras de Archimboldi cuyas primeras referencias aparecen en “La parte de los críticos”, pero cuyo significado se desplaza hasta la última parte de la novela. Un ejemplo más es la historia del periodista negro Quincy Williams, llamado Fate, que se integra en el universo narrativo a través de un hecho aleatorio una vez

que es comisionado para cubrir una pelea de box en Santa Teresa, por lo que termina conociendo y enamorándose de Rosa, la hija de Amalfitano. Y no se diga de la interesante relación erótico-pasional que sostienen en “La parte de los crímenes”, el judicial Juan de Dios Martínez y la directora del centro psiquiátrico de Santa Teresa, Elvira Campos, microrrelato que va desarrollándose en secuencias entrelazadas con los feminicidios, lo que genera una atmósfera híbrida en las que se mezcla la estética de lo erótico y lo siniestro. En suma, todas estas historias arrojan sendos espacios de indeterminación, vacíos que el lector tendrá que llenar no antes sin hacer un arduo trabajo de cooperación semiótica. De hecho, es el lector quien tendrá que completar para sí el destino final de los personajes, esto es, si se cumplieron o no sus intenciones amorosas, si estos fueron víctimas o no de la violencia de los grupos criminales de Santa Teresa, si es liberado o no Klaus Hass del proceso en su contra como autor de los crímenes de mujeres, si Archimboldi termina o no ayudando a su sobrino Klaus Hass, o si, en suma, los personajes logran alcanzar los propósitos que animaban sus vidas. La estética de Bolaño entonces consiste en el despliegue de mundos incompletos pero interconectados, lo que demanda una labor muy atenta por parte del lector para llenar los vasos comunicantes de las historias y completarlos desde el horizonte cultural en que se posiciona el receptor, lo que estimula la *pluralidad del texto*, tal como anhelaba Barthes cuando hablaba del placer de la lectura, aunque Sloterdijk preferiría decir que el espacio humano representado es como un “ensamblamiento de espacialidades interiores plurales” (2014: 18).

1. 2. Los mundos no homogéneos de *2666* y el vagabundeó esférico de los personajes

La representación de la migración esférica a la que aludí en el punto anterior se hace patente mediante los viajes que realizan los distintos personajes de la novela, historias que, como hemos dicho, quedan incompletas y cuyas conclusiones deberá concluir las cada lector por su cuenta. El primero de estos traslados lo llevan a cabo los críticos que vuelan desde Europa a México, terminando en una ciudad que hace frontera con Estados Unidos denominada Santa Teresa, ciudad mítica que recuerda la Yoknapatawpha de Faulkner, la Comala de Rulfo y, más todavía, la Santa María de Onetti. El arribo de los académicos europeos a un ámbito social ajeno a su cotidianidad produce lo que Sloterdijk llama una explosión esférica, ya que ellos tienen que resignificar sus espacios

vitales a la luz de una realidad que sobrepasa su conciencia existencial. La curiosidad intelectual por dar con el paradero de Archiboldi mueve a que esta élite académica emprenda una aventura más allá de sus confines territoriales, pero más allá incluso de las esferas que los significan como seres sociales en sus pequeños mundos. El lector es testigo del extrañamiento que conlleva la modificación esférica de los personajes, quienes hasta ese momento habían justificado la razón de su existencia alrededor del estudio de las ficciones archiboldianas; labor por cierto llena de peculiaridades, ya que asistían a sus congresos no solo para dar a conocer sus últimas disertaciones sobre el extraño novelista, sino también para regalarse placeres mundanos, como irse con prostitutas, disfrutar de la vida nocturna y participar de las exquisiteces, pero también de la evasión de la condición humana, mediante el exilio que llama Zygmunt Bauman “modernidad líquida” y que Bolaño había puesto ya de manifiesto en *Los detectives salvajes* (Sánchez, 2014: 193).

La representación intelectual, como ente sumario del sistema hegemónico europeo, también connota el modo como los críticos codifican la experiencia del cuerpo, sus conductas sociales y su condicionamiento moral; pero, más aún, exhibe cómo su disciplina, digamos “científica”, los hace interpretar y justificar el valor de lo cotidiano inmediato, como es optar por un café en una terraza con vista al Támesis, al Sena o al Tíber, cenar en un lujoso restaurante de París, Roma o Madrid con champaña o vino tinto, o bien, poder comprar un boleto aéreo para pasar un fin de semana en cualquiera de las ciudades de esa aldea llamada Europa. Pero eso no es todo; al sentirse protegidos dentro de su concepción esférica, los críticos se permiten traspasar las normas elementales de la convivencia humana, como cuando golpean de manera exacerbada a un taxista paquistaní que había decidido bajarlos de su vehículo, luego de enfadarse con el diálogo intelectualoide que aquellos sostenían sobre las opiniones de escritores famosos acerca del trazado laberíntico de Londres, así como de la debilidad emocional de sentir celos, dado que “todos los sentimientos eran finalmente convenciones sociales”:

Cosa que, por lo visto, el taxista no estaba dispuesto a tolerar, pues acto seguido dijo que él, un paquistaní, podía no conocer a ese mentado Borges, y que también podía no haber leído nunca a esos mentados señores Dickens y Stevenson, y que incluso tal vez aún no conocía suficientemente bien Londres y sus calles y que por esa razón la había comparado con un laberinto, pero que, por el contrario, sabía muy bien lo que era la decencia y

la dignidad y que por lo que había escuchado, la mujer aquí presente, es decir Norton, carecía de decencia y dignidad, y que en su país eso tenía un nombre, el mismo que se le daba en Londres, qué casualidad, y que ese nombre era el de puta (Bolaño, 2020, p. 106).

La privilegiada posición como académicos les da acceso a estos críticos a una prerrogativa aún mayor, que es la de administrar los bienes simbólicos que la obra del desaparecido escritor había terminado significando en el campo de la producción cultural. El tímido y de algún modo antisocial Archiboldi ahora era un aclamado artista que, paradójicamente, había dejado de pertenecerse a sí mismo para convertirse en una convención de la literatura que él mismo rechazaría. La recreación del escritor autoexiliado no puede sino gesticular hacia el propio Roberto Bolaño, quien se asumía como un *outsider* del arte neoliberal. Es, pues, mediante esta semántica de la ficción donde no solo podemos leer irónicamente el mundo representado de los críticos, sino también los juegos de la autoficción que se muestran como tematizaciones de la escritura y de la literatura misma que la novela intenta subvertir.

Otro ejemplo de la trashumancia de *2666* que contribuye a la semántica de la ficción es la historia del chileno Amalfitano, quien también había ido a parar a la criminal Santa Teresa, ciudad a la que jamás imaginó llegar ni mucho menos establecerse en ella:

¿No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa?, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente (Bolaño, 2020: 221).

Su errancia podría decirse que empieza desde que se traslada de Chile a España —otro guiño autobiográfico del autor—, pero sobre todo desde el momento en que es abandonado por Lola, su mujer, al ir esta a buscar a su poeta favorito, que está alojado en el manicomio de Mondragón, cerca de San Sebastián. La devoción que Lola siente por el artista crea un paralelo con la búsqueda que emprenden los críticos en torno a Archiboldi. En el caso de Lola, esta debe enfrentar sin embargo dos situaciones a contrapunto de sus intenciones de mujer: que el poeta en efecto ha perdido la razón y que es homosexual. Inmersa en la nostalgia de los mundos posibles que el poeta ha creado en su obra, el texto muestra cómo la vida y la literatura se anulan mutuamente, lo que produce el eje

dilemático de los personajes. Así, Lola no solo sufre esta primera explosión esférica; ulteriormente también termina designificando sus espacios de vida familiar. Y es que no solo abandona a Amalfitano, sino también a su hija Rosa; más todavía, en su itinerancia llega a París y queda embarazada nuevamente, fruto de una relación incidental.

En esta novela, Bolaño proyecta mundos colapsados como resultado de la inadecuación de los submundos imaginarios de los personajes y los acontecimientos que impone la vida en forma inusitada. Si Lola emprende un viaje, atraída por la devoción de un artista, Amalfitano termina aceptando una cátedra en el confín más lejano de su concepción geográfica con tal de evadir el dolor de la pérdida. El problema, sin embargo, es que Amalfitano no sólo se traslada de un continente a otro para empezar una nueva vida; también lo acompañan incesantemente sus recuerdos, sobre todo la imagen de su padre, cuya voz se hace presente a cada paso:

Pero la voz volvió y esta vez le dijo, le suplicó, que se comportara como un hombre y no como un maricón. ¿Maricón? Dijo Amalfitano. Sí, maricón, marica, puto, dijo la voz. Ho-mo-se-xual, dijo la voz [...]. Y antes de que Amalfitano respondiera se apresuró a aclarar que hablaba en sentido figurado (Bolaño, 2020: 280-281).

La representación no solo del mundo, sino de los lenguajes que interpretan la experiencia de la vida, se muestra en la lista de filósofos que dominan el pensamiento de Amalfitano. En sus noches de insomnio, este se entretiene alineando nombres de manera aleatoria con el objeto de encontrar entre ellos alguna relación conceptual o temática:

Pico della Mirandolla	Hobbes	Boecio
Husserl	Locke	Alejandro de Hales
Eugen Fink	Erich Becher	Marx
Merleau-Ponty	Wittgenstein	Lichtenberg
Beda el Venerable	Lulio	Sade
San Buenaventura	Hegel	Condorcet
Juan Filópono	Pascal	Fourier
San Agustín	Canetti	Lacan
Schopenhauer	Freud	Lessing

(Bolaño, 2020: 280).

La seriación de nombres puede ser leída en forma vertical, horizontal o perpendicular, lo que genera asociaciones fortuitas, insospechadas, pero

de alguna manera también absurdas, lo que connota las variadas constelaciones de signos que se alojan como posibilidades al infinito dentro de la experiencia lectora de Amalfitano; y, en otra dimensión, la lista de autores, así puestos como parpadeos lúdicos, acaso quieran también representar los repertorios nominales que, a manera de una enciclopedia, cada individuo posee como medio para generar conceptos y nociones del mundo, pero que, desafortunadamente, muchas veces se encuentran alejados de los problemas específicos de la vida, de las preocupaciones cotidianas y del sentido que cada persona supone de su existencia. En otro nivel, tal vez quieran señalar también estos universos nominales una forma de habitar en un código cultural, aunque suponga esto también una forma de evadir la realidad concreta. En este sentido, la obra literaria es asumida no como una representación mimética de la vida, sino como una entelequia que se alimenta y recrea a sí misma.

Otro ejemplo de los juegos metaliterarios de la novela que modelan la complejidad semántica de la ficción boloñesa es el caso del *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, que trata de un área de conocimiento apenas conocida por Amalfitano. La situación en comento es interesante en la medida en que el texto se ocupa prolijamente de señalar los detalles editoriales de un libro ciertamente extraño, escrito por un autor que también se probó en la poesía y que intentaba establecer una analogía *sui generis* entre la concepción del espacio y la vivencia humana. Aunque la obra de Dieste abre un paréntesis amplio en la narración de Amalfitano —digresiones por cierto a las que constantemente apela la novela—, connota con ironía el tema de la esfericidad cognitiva que venimos aludiendo, toda vez que el guiño a la tesis del geómetra ofrece una idea de cómo en el universo de cada libro se encuentra codificado el drama de una búsqueda de sentido. A su vez, la imagen del libro como objeto cultural se pone de manifiesto cuando Amalfitano decide reproducir el *ready-made* del vanguardista Marcel Duchamp quien, con un gesto extravagante, había dado como regalo de bodas un libro de geometría con las instrucciones precisas para que fuera colgado de un tendedero de ropa en caso de que resultara inútil para los recién casados:

En los últimos años, Duchamp confesó a su entrevistador que había disfrutado desacreditando “la seriedad de un libro cargado de principios” como aquél e insinuó a otro periodista, que, al exponerlo a las inclemencias del tiempo, el tratado había captado por fin “cuatro cosas de la vida” (Bolaño, 2020: 258-259).

Del mismo modo, Amalfitano decide colgar el libro de Dieste en el patio de su casa como curiosidad intelectual y a la vez para ver de qué forma un libro editado en un lugar tan distante pudiera cobrar sentido en el desierto, allí justamente en Santa Teresa, donde Amalfitano solo había conocido noticias sobre cadáveres de mujeres y narcotráfico; ironía absolutamente magistral de Bolaño.

Otra historia que dibuja el horizonte discontinuo de *2666* es la del periodista Quincy Williams, conocido como Fate, quien llega a Santa Teresa a cubrir un evento deportivo poco o nada atrayente para él en principio, pues este se había dedicado a realizar reportajes de índole social sobre la discriminación y la explotación de los obreros negros en Estados Unidos; sin embargo, es enviado de último momento a Santa Teresa a causa de la muerte inesperada del compañero asignado para cubrir la pelea de box. En esta se enfrentan el pugilista norteamericano Count Pickett y el mexicano Merolino Fernández. Cabe decir que no sería destacable el nombre de los peleadores, a no ser porque cada uno representa el nacionalismo de su país y porque dicho enfrentamiento tiene lugar justamente en la frontera simbólica de dos culturas. La inusitada circunstancia le ofrece a Fate la oportunidad de viajar en carretera desde Detroit —urbe en la que él ha documentado el deterioro humano a raíz de los procesos industriales— hasta Arizona, y desde ahí transita hacia un mundo desconocido como es Santa Teresa, donde el personaje advierte con interés sociológico el bullicio de una ciudad conurbada donde conviven la magia del espectáculo y la costra humana que ha producido la vida de las maquiladoras, lo cual, como podemos apreciar, guarda una analogía con lo que ha vivido Fate en Detroit. Por tal motivo, el acontecimiento deportivo como simulacro de una lucha cultural crea una línea de orientación temática hacia la gesta que en el terrero efectivo sucede en los suburbios de la ciudad y en los campos desolados en que se asientan las fábricas manufactureras de Santa Teresa, donde aparecen frecuentemente mujeres asesinas, violadas y mutiladas, producto de la cosificación del cuerpo femenino que ha terminado naturalizando la violencia como dinámica de las urbes fronterizas y del clima extremoso del desierto que convierte a dichas fronteras en cementerios. Lo anterior establece una isosemia o equivalencia de sentido con relación a la contienda antedicha; y es que esta pelea concluye abruptamente apenas iniciado el segundo round, luego de que Pickett fulmina de un golpe certero a su oponente, lo

que connota las condiciones desiguales en que se había pactado el combate.

En el primer round se estudiaron. En el segundo Pickett se lanzó al ataque y noqueó en menos de un minuto a su contrincante. El cuerpo de Merolino Fernández, estirado sobre la lona del cuadrilátero, ni siquiera se movió. Sus segundos lo sacaron en andas hasta la esquina y como no se recuperaba entraron los camilleros y se lo llevaron al hospital. Count Pickett levantó un brazo, sin demasiado entusiasmo, y se marchó rodeado de su gente (Bolaño, 2020: 416).

Es de notar el contraste no solo entre los competidores en cuestión; en otro plano también resulta desproporcionada la desbordante cobertura noticiosa de un evento que a la postre termina siendo engañoso. La manipulación del discurso deportivo, como recurso de un sistema de relaciones pautadas por el poder económico, lleva a Fate a palpar una realidad mucho más compleja de lo que él había supuesto. Así también, los feminicidios que asuelan sin tregua los baldíos y oscuros descampados de Santa Teresa llaman al personaje a investigar periodísticamente los hechos. Al mismo tiempo, los compañeros que cubren la fuente local contribuyen a estimular el interés de Fate y lo llevan a adentrarse en el intrincado mundo criminal de Santa Teresa. Por esta razón, el personaje pide a su jefe editorial una extensión para quedarse en la ciudad y realizar su reportaje, petición que sin más que le es negada.

Ante esta circunstancia, Fate decide permanecer por su cuenta en Santa Teresa en virtud de que, sumado al asunto de los feminicidios, ahora guarda un motivo sentimental acaso más importante, y es que ha conocido a Rosa Amalfitano durante la pelea y se ha enamorado. En pocas palabras, el motivo del combate boxístico le ha permitido a Fate internarse en una nueva realidad social, lo que se vuelca en una oportunidad para inaugurar nuevas esferas cognitivas que le eran totalmente ajenas. Además de la áspera fisonomía de Santa Teresa, Fate asimila los modos y costumbres de la sociedad fronteriza por intermediación de los agentes del mundo periodístico y cultural de la localidad, como son Ángel Martínez Mesa, Charly Cruz —experto en cine— y, sobre todo, Chucho Flores, quien es la pareja sentimental de Rosa. Al interactuar en el espacio social de estos, Fate advierte el modo como la narcocultura ha penetrado en sus vidas y marcado sus hábitos cotidianos. Es así como advierte la forma como Chucho Flores tiene sometida psicológicamente a Rosa, no solo porque le

gana en experiencia de vida, sino porque la ha inducido al consumo de drogas. Dominada por el desequilibrio emocional de Chucho Flores, Rosa es víctima de la violencia machista de su pareja hasta el momento en que la situación es descubierta por Fate, quien se enfrenta a Chucho Flores y logra sustraer a Rosa del ambiente del que ella, sin darse cuenta, había sido partícipe.

El ejemplo, como vemos, es útil para comprender la explosión esférica que ha tenido que experimentar no solo Fate al cruzar la frontera, sino principalmente Rosa, quien, siendo hija de padres migrantes, ha crecido en una ciudad marcada por la violencia global, a la que sin embargo se ha acomodado como única forma de vida. Al huir con Fate de Santa Teresa en busca de un nuevo destino en Estados Unidos, la novela plantea la fragmentación y la heterogeneidad como características de un mundo que, pese a estar constituido por pequeñas realidades, está conectado finalmente por un sistema mundial de dominación.

2. SANTA TERESA COMO ESPACIO DIATÓPICO

El problema que exhibe *2666* tiene que ver, entonces, desde mi perspectiva, menos con las historias acumuladas de los personajes, o con sus amoríos trenzados e inconclusos, y más con la representación de los vacíos existenciales que crean los discursos del progreso y la modernidad en contraste con la desigualdad de oportunidades que viven las sociedades colonizadas por el poder económico. Si, por un lado, la novela nos proyecta una realidad unificada en el caso de los críticos, por otro surge el espacio diatópico de Santa Teresa, como escenario del conflicto global, que señala la desemejanza entre la aspiración del desarrollo industrial, la tecnificación de la vida y la enajenación del individuo como sujeto cosificado. Entonces, la audacia de Bolaño al mostrarnos imágenes transcontinentales mediante historias cruzadas parece ir más allá de la definición del destino de sus personajes, para proponernos en cambio una idea heterogénea del mundo y mostrarnos el drama que viven los individuos en su concreta y a su vez transitoria realidad humana.

No sabemos —aunque lo podemos intuir— en qué termina por ejemplo la relación del crítico Manuel Espinoza con Rebeca, la vendedora de alfombras y sarapes que este conoce en un mercado de artesanías en Santa Teresa, ciudad sacudida por los feminicidios, cuyas víctimas responden por lo general a un perfil común: trabajadoras de maquila, prostitutas o mujeres violentadas por sus parejas como consecuencia del

sistema patriarcal. En su búsqueda del paradero de Archiboldi, Espinoza termina sintiéndose más atraído y acaso enamorado de una mujer marginada por dicho sistema, lo que lleva al personaje a transitar hacia nuevas realidades. Mediante la intercalación de niveles y voces narrativas, la novela permite el cotejo de los mundos divergentes representados. Así, mientras que por un lado se relata cómo Jean-Claude Pelletier mata el tiempo relejendo los dos únicos libros de Archiboldi que lleva en su maleta, recostado en la tumbona de un hotel en Santa Teresa o encerrado en su habitación, o mientras que Liz Norton describe en sus cartas las cosas que vive en Londres a su regreso de México, por otro la novela entrelaza la narración del mundo precario en que vive Rebeca y su pequeño hermano, así como la forma como Espinoza se introduce en ese imaginario social en que se asienta la ciudad fronteriza:

En su siguiente visita Espinoza consiguió que la muchacha le permitiera acompañarla hasta su casa. Dejaron el carrito guardado, tras pagar Espinoza un exiguo alquiler a una mujer gorda cubierta por un viejo delantal de operaria fabril, en el cuarto de atrás del restaurante en donde antes habían comido, entre cajas de botellas vacías y pilas de latas de chile y carne. Luego metieron las alfombras y los sarapes en el asiento trasero del coche y se acomodaron los tres delante. El niño estaba feliz y Espinoza le dijo que decidiera él adónde iban a comer aquel día. Terminaron en un McDonald's del centro (Bolaño, 2020: 202).

Espinoza descubre, en efecto, nuevas emociones y sentimientos en una región marginada por el sistema neoliberal y ciertamente distante de su primera esfera cultural, lo que lo hacen sentirse joven y revitalizado, elementos que contrastan con la imagen degradada del espacio social en que surgen estos sentimientos. En este mismo sentido, destaca el contenido de las cartas de Liz Norton dirigidas a Espinoza y a Morini desde Londres, en las que se contraponen la sofisticación de la vida londinense y la realidad de los bajos fondos sociales. Pongo por caso la suerte que, señala Norton, tienen las mujeres vagabundas en Inglaterra, a quienes encuentran golpeadas, violadas o aparecen muertas en las puertas de los hospitales, lo cual establece un paralelismo con la violencia urbana que sufren las mujeres sometidas en Santa Teresa:

Quienes hacen estas cosas a las vagabundas no son, como yo hubiera pensado a los dieciocho años, los policías ni las bandas de gamberros neonazis, sino los vagabundos, lo que confiere a la situación un regusto si

cabe aún más amargo. Confundida, salí a dar una vuelta por la ciudad, con la esperanza de animarme y tal vez llamar por teléfono a alguna amiga con la cual irme a cenar. No sé cómo, de pronto me vi enfrente de una galería de arte en donde hacían una retrospectiva de Edwin Johns, el artista aquel que se cortó la mano derecha para exhibirla en un retrato autobiográfico (Bolaño, 2020: 202).

En este pasaje, es de notar no solo la degradación de la mujer como víctima de una estructura social depredadora, sino también de los estados enajenantes a que lleva una ideología de consumo. La alusión al pintor inglés Edwin Johns —por lo demás ficticia en tanto que no hay evidencia de que se haya mutilado una mano ni que haya terminado sus días en un hospital psiquiátrico como establece la novela—, contribuye a proyectar la insania de una sociedad que equipara la experiencia del cuerpo humano al valor de una mercancía, de la que incluso es posible sacar algún provecho “perdiendo una mano”. La decisión de Liz Norton de abandonar Santa Teresa y su declinación por encontrar a Archimboldi, pero también de retirarse del triángulo amoroso que ella misma había motivado entre ella, Pelletier y Espinoza, para refugiarse por último en los brazos de Piero Morini, plantea dos aspectos interesantes dentro de la semántica de los mundos recreados por Bolaño: por una parte, la ironía —en tanto que al final, es el debilitado Morini quien logra vencer a sus vigorosos colegas—, y por otra, el sentimiento de orfandad que declara la sociedad reificada a merced de los procesos desarrollistas. Desde esta perspectiva, Morini deja de representar al macho alfa para adoptar el papel de un compañero comprensivo y, más todavía, de un padre amoroso que le brinda a Norton el regreso a la esfera de la vida familiar:

Cuando volví, Morini había preparado té y puesto sobre un plato azul tres pastelillos que me ofreció con encomio. Probé uno y era delicioso [...]. Pronto di cuenta de los tres pastelillos y me tomé dos tazas de té [...] y luego se dedicó a escucharme y a intercalar de vez en cuando preguntas que yo contestaba de buen grado (Bolaño, 2020: 210).

Como puede apreciarse, tanto la historia de Manuel Espinoza como la de Liz Norton recrean la vivencia amorosa como un oasis que aparece a manera de espejismo en el desierto, lo que se antoja como paliativo de un mundo inmerso en la inmediatez del deseo y los estados ilusorios que crea la soledad humana en medio del crecimiento material del mundo.

Así también, un aspecto que sobresale en *2666* es el modo disruptivo en que surge el empoderamiento de la mujer en determinados campos de la vida moderna, mientras que en otros es víctima y objeto del consumo y la explotación, lo que hace que Santa Teresa se convierta en un espacio diatópico o de la confrontación de las sociedades en conflicto. Si en “La parte de los críticos”, como acabamos de mencionar, destacan las relaciones amorosas de Liz Norton con sus colegas, donde ella no solo tiene intimidad con el español y el francés —también vive a ratos con un joven inglés, Pritchard, quien termina aceptando, al igual que sus amantes intelectuales, las condiciones que ella les impone—, en otras esferas socioactivas de la novela, la mujer viene a cumplir un papel subsidiario a expensas del dominio patriarcal. La disonancia que crea el empoderamiento de la mujer académica, en contraste con el estado de indefensión en que viven las mujeres trabajadoras de la maquila o las jóvenes sometidas al yugo machista en Santa Teresa, se refleja en el sentido architextual en que se señalan con nombre y apellido a gran parte de las mujeres asesinas:

La primera muerta se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerta. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque en 1992 seguramente murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra (Bolaño, 2020: 470).

3. VERDAD Y AUTENTIFICACIÓN EN LA NOVELA DE BOLAÑO: ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

Cuando hablamos de verdad en las obras literarias, estamos llamados a establecer una correspondencia con el mundo de la vida efectiva; en esa medida, le otorgamos a la pieza literaria un mayor o menor acercamiento con la realidad. Desde esta perspectiva, toda pregunta sobre la verdad de una novela o pieza teatral solemos restringirla a los presupuestos de una semántica mimética que señala, desde la filosofía analítica, aquello que podemos comprobar empíricamente y aquello que subsiste solo en la imaginación; y de ahí que todo objeto imaginario, como de hecho lo es la obra de arte, gocen de una cierta incredulidad o escepticismo con relación a la verdad, pues se trata de mundos creados por la mente. Así y todo,

Doležel pondera que la semántica literaria debe de estudiarse como una realización de carácter semiótico que revela criterios específicos, los cuales no deben medirse solo con lo empíricamente observable, sino mediante la descripción de universos sýgnicos cuya estructura autónoma es susceptible de ser analizada como verdad, si bien no de correspondencia, sí de coherencia (Doležel, 1997b: 95-96). Afirmar, por ejemplo, que el protagonista de una novela tal tiene 30 años y que vive en Varsovia es suficiente para sostener esa verdad como principio que construye ese mundo posible. La valoración de las frases ficcionales, por tanto, se basa en la configuración justamente de un sistema de relaciones internas que generan significados tan serios y tan verdaderos como el mundo de referencia.

Ahora bien, la forma como se construyen esos mundos posibles en la obra literaria defiere del mundo empírico en virtud de que los primeros dependen de los motivos que los configuran como representaciones semióticas. Ese conjunto de motivos es proporcionado por una fuente de información que solo en principio puede ser atribuida al autor real; lo cierto es que las piezas narrativas por lo general se valen de distintos portavoces y agentes focalizadores del relato, de cuyas afirmaciones surge la idea del mundo representado. No obstante, se le atribuye al narrador omnisciente en tercera persona por lo general la *autoridad autenticadora* del texto, mientras que los narradores subsidiarios —personajes, testigos— carecen de esa autoridad por tratarse de actos de habla dependientes de la voz principal (Doležel, 1997b: 102-108). La función autenticadora en consecuencia es indispensable para la existencia ficcional de los universos narrativos. Todo motivo se construye desde esta autoridad, lo que produce una semántica de la ficción cuya verdad se verifica no cotejándola con el mundo real, sino mediante la concordancia de los hechos narrativos que han dado lugar a esa constelación imaginable. Pero ¿qué sucede en las narraciones no binarias como aquellas en primera persona o donde la tercera persona omnisciente tiene evidentes rasgos de subjetividad? Para estos casos, Doležel emplea el término de *mundos no autenticados* (Doležel, 1997b: 116-120), tales serían las novelas en que el protagonista acusa cualidades claramente desconfiables, como en la novela *El guardián entre el centeno*, de Jerome Salinger, cuya historia es contada por un joven rebelde y contradictorio que decide huir de su internado para probar, en las calles de Nueva York, sus dichos sobre la vida de los adultos que él ha venido construyendo como creencias o prejuicios, dadas las condiciones en que se ha generado la conflictiva relación con sus padres.

Una de las características más interesantes del modo constructivo de 2666 es precisamente los procedimientos disruptivos de autenticación del relato. El marco enunciativo desde donde se cuentan las cinco partes de la novela es el de una narración heterodiegética de naturaleza omnisciente, con lo cual en principio el texto cumple satisfactoriamente con el principio de autoridad y veracidad de la que habla Doležel: “La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años” (Bolaño, 2020: 13). Este primer aserto conlleva, como vemos, una gran cantidad de información objetiva que permite delimitar las coordenadas espacio-temporales en que se circunscribe la historia. Sin embargo, a partir de los siguientes sintagmas la voz narrativa comienza a declinar gradualmente hacia lo que sería una apreciación individual, una vez que surgen apostillas que aclaran, corrigen o ponen en duda los datos proporcionados:

El libro en cuestión era *D’Arsonval*. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D’Arsonval* era, evidentemente, francesa), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podría ser achacable a su extrema juventud, *no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración* que le produjo la novela (Bolaño, 2020: 13, el énfasis es mío).

En adelante, el estilo narrativo de la novela está marcado por los rasgos semánticos de una individualidad anónima que podemos asumir como si fuera la voz del mismo Roberto Bolaño, quien parecería asomarse a su propia creación para introducir opiniones, actitudes, creencias o incluso correcciones, tal como si correspondieran a un taller preparatorio de la novela que se está ejecutando: “Con furor (*con espanto*) Pelletier descubrió al cabo de diez minutos que lo que le sonaba a su profesor era el pintor italiano, hacia el cual, *por otra parte, su ignorancia también se extendía de forma olímpica* (Bolaño, 2020: 14, el énfasis es mío)”. Como puede apreciarse, el conjunto de estas frases, cargadas de ironía, suscitan en el lector un desconcierto porque si, por una parte, es verdad que le proveen información suficiente para autenticar ese mundo posible, por otra, no puede dejar de sentirse llamado a interpretar la doble intencionalidad del mensaje. Esta zona de transición entre el pacto de verdad y el pacto ficcional que la novela propone en el nivel pragmático

de la comunicación literaria da lugar a una serie de recursos de oralidad que proyectan la novela a manera de un cuento-cuentos. El uso del *skaz* como modo narrativo guarda una estrecha relación con autores de la tradición que Bolaño apreció, como fueron Cervantes o Gogol, en los que el relato supone un alto grado de performatividad en virtud de que se combinan el estilo del decoro clásico con los coloquialismos de la conversación habitual:

Se vio, *como queda dicho*, a sí mismo ascético e inclinado a sus diccionarios alemanes, iluminado por una débil bombilla, flaco y recalcitrante [...], *en fin*, una imagen bastante normal de estudiante en la capital pero que obró en él como una droga, *una droga* que lo hizo llorar, *una droga* que abrió, *como dijo un cursi poeta holandés del siglo XIX*, las esclusas de la emoción [...] pero que no lo era (*¿qué era, entonces?, ¿rabia?, probablemente*) (el énfasis es mío, Bolaño, 2020: 15).

Al minar la autoridad autenticadora de la voz omnisciente, el texto de Bolaño abre nuevas dimensiones del sentido de verdad en la novela, toda vez que llama la atención del lector sobre los estatutos de realidad y ficción sobre los que desea problematizar. Si la novela, como hemos dicho antes, propone una pseudo mimesis del mundo verificable, en razón de que los referentes culturales solo pueden ser constatados de manera parcial y a veces equívoca, en el ámbito de su textualidad la obra transgrede también las normas y reglas de los modos narrativos convencionales, produciendo en el lector un efecto desautomatizante. Tal es, por ejemplo, la discontinuidad estilística de la novela, en la que se combinan formatos verbales y tonos enunciativos disímiles donde se intercambia el dramatismo, la tragedia y la risa sardónica, lo que produce no una sensación de irrealidad, sino el de una percepción discontinua, lo que Javier Rodríguez Pequeño denomina “mundos imposibles”, en tanto que se fractura la propia convención artístico-narrativa (1997: 187):

En julio murió Emilia Mena Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Corinto. En el informe forense se indica que fue violada, acuchillada y quemada, sin especificar si la causa de la muerte fueron las cuchilladas o las quemaduras [...]. El basurero no tiene nombre oficial, porque es clandestino, pero sí tiene nombre popular: se llama El Chile. Durante el día no se ve un alma por El Chile ni por los baldíos aledaños que el basurero no tardará en engullir. Por la noche aparecen los que no tienen

nada o menos que nada. En México D.F. los llaman teporochos, *pero un teporocho es un señorito vividor, un cínico reflexivo y humorista, comparado con los hombres que pululan solitarios o en pareja por El Chile [...]. Sacarle la ropa a un cadáver de El Chile equivale a despellejarlo* (Bolaño, 2020: 493).

El modo, entonces, en que Bolaño construye el mundo o mundos posibles de *2666*, donde habitan personajes disímbolos en realidades heterogéneas, a los que se suma una declinación de las fuentes autenticadoras del relato, produce un ejercicio metaficcional de gran alcance, modificando en consecuencia no solo la idea de la escritura, sino con ello también la forma en que somos llamados a leer la novela. El poner en duda tanto los referentes del mundo real como los estatutos ficcionales obliga a asumir el texto como un espacio dilemático donde vida y literatura son sometidos a un examen continuo. *2666* pone a la vista del lector no solo una historia detectivesca, como ya lo era de hecho su novela anterior (Bolaño, 2016); muestra sobre todo los modos como las sociedades modernas están llamadas a modificar sus nociones de verdad y certeza. Un claro ejemplo en la novela es la alusión a las *snuff movies*, que se refieren a prácticas sociales en que se filman películas de asesinatos reales. La referencia a este tipo de videos surge en medio de las averiguaciones policíacas en torno a los crímenes de mujeres en Santa Teresa. La transición de la realidad a la ficción o viceversa genera incredulidad y al mismo tiempo asombro:

Mediada la comida, Macario López le preguntó qué opinaba sobre la industria del snuff en Santa Teresa y el general les dijo que durante su dilatada vida profesional había visto muchas barbaridades, pero que nunca había visto una película de esas características y que dudaba de que existieran. Pero existen, le dijo el viejo periodista. Puede que existan, puede que no existan [...]. Los dos periodistas convinieron en que eso, efectivamente, era raro, aunque dejaron caer la sugerencia de que tal vez, en la época en que el general estuvo en activo, aquella modalidad del horror no se hubiera desarrollado aún (Bolaño, 2020: 710).

El tema de la locura en la novela de Bolaño ha sido estudiado de manera puntual por la crítica (Salas, 2019), pero me parece que también ofrece una interesante conexión con el asunto de la semántica que hemos venido exponiendo y con la que deseo concluir. *2666* se sumerge en las realidades alternas que viven los seres humanos, producto de la soledad

que genera la acumulación de los procesos industriales a contrapunto de las necesidades afectivas y espirituales de los individuos. Esta desproporción da como resultado dos fenómenos que manifiesta insistentemente la novela y que terminan siendo las dos caras de una misma moneda: la generación masiva de las fobias y el incremento de los padecimientos mentales. En el primer caso, el texto de Bolaño subraya la emergencia de categorías conceptuales inusitadas cuando, por ejemplo, en una conversación, la psiquiatra Elvira Campos expone de manera prolija al judicial Juan de Dios Martínez su conocimiento de las fobias:

Hay cosas más raras que la sacrofobia, dijo Elvira Campos, sobre todo si tomamos en cuenta que estamos en México y que aquí la religión siempre ha sido un problema, de hecho, yo diría que todos los mexicanos, en el fondo, padecemos de sacrofobia. Piensa, por ejemplo, en un miedo clásico, la gefidrofobia. Es algo que padecen muchas personas. ¿Qué es la gefidrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar los puentes. [...] [L]a clinofobia. ¿Sabes qué es? Ni idea, dijo Juan de Dios Martínez. Miedo a las camas. ¿Puede alguien tener miedo o aversión a las camas? [...]. Y luego está la tricofobia, que es el miedo al pelo [...]. Y también está la verbofobia, que es el miedo a las palabras [...]. [L]a iatrofobia es el miedo a los médicos. O la ginefobia, que es el miedo a la mujer y que lo padecen, naturalmente, sólo los hombres. Extendidísimo en México (Bolaño, 2020: 506-507).

Las secuencias intercaladas en las que se relatan los hechos de un hombre que profanaba los recintos religiosos orinando o defecando en los altares, con la búsqueda del asesino serial de mujeres en Santa Teresa, así como la disertación científica de la psiquiatra, establecen una disrupción con las propias extrañezas que muestra Elvira Campos en su vida íntima, del mismo modo en que, como hemos expuesto antes, las obsesiones de los personajes proyectan la imagen de un mundo transitorio que, cada vez, nos aleja más de lo que comúnmente estaríamos dispuestos a aceptar como verdadero o real.

De esta manera, *2666* nos propone un mundo alucinante que no solo modifica nuestra percepción de la realidad; al mismo tiempo deconstruye las convenciones de la literatura, reconfigurando el contrato ficcional entre los portavoces del relato y sus lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra (trad.). Madrid: Taurus.
- Barthes, Roland (2006). *S/Z*. Nicolás Rosa (trad.). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Bolaño, Roberto (2016) [1998]. *Los detectives salvajes*. Ciudad de México: Penguin Random House [Colección Debolsillo].
- Bolaño, Roberto (2020) [2004]. *2666*. Ciudad de México, Penguin Random House [Colección Debolsillo].
- Doležel, Lubomir (1997a). “Mímesis y mundos posibles”. Mariano Baselga (trad.). En Antonio Garrido Domínguez (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos/libros, pp. 69-94.
- Doležel, Lubomir (1997b). “Verdad y autenticidad en la narrativa”. Mariano Baselga (trad.). En Antonio Garrido Domínguez (ed.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 95-122.
- Eco, Umberto (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto literario*. Ricardo Pochtar (trad.). Barcelona: Lumen.
- García Ramos, Arturo (2008). “Última hora de la novela: *2666* de Roberto Bolaño”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37, pp. 107-129.
- Genette, Gérard (2004). *Metalepsis*. Luciano Padilla López (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Grzesiak, Zofia. (2016). “Roberto Bolaño: la declinación del yo”. *Castilla. Estudios de literatura*, 7, pp. 757-377.
- Lejeune, Philippe. (1991). “El pacto autobiográfico”. *Suplementos Anthropos*, 29, pp. 47-61.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Suiza: Peter Lang.

- Martín Jiménez, Alfonso (2016). “Mundos imposibles: autoficción”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 10, pp. 161-195.
- Martín Jiménez, Alfonso (2021). *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte. La imaginación simbólica*. Ediciones de la Universidad de Oviedo: Oviedo.
- Medina Méndez, Hernán (2018). “2666 y la representación del trabajo intelectual en «La parte de los críticos» (Reporte sobre las políticas del paratexto)”. *Revista Iberoamericana*, LXXXIV, 262, pp. 235-259.
- Peirce, Charles Sanders (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pozuelo Yvancos, José María (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1997). “Mundos imposibles: ficciones posmodernas”. *Castilla. Estudios de literatura*, 22, pp. 179-187.
- Salas Camus, Pedro (2019). “El espectro de la locura en 2666, de Roberto Bolaño: los casos de Ingeborg y de Edwin Johns”. *Gramma*, XXX, 63, pp. 33-51.
- Sánchez Noguera, Jorge Mario (2014). “La modernidad líquida en *Los detectives salvajes*”. *Escritos*, XXII, 48, pp. 189-216.
- Sloterdijk, Peter (2014). *Esferas I. Burbujas, microsferología*. Isidoro Reguera (trad.). Madrid: Siruela.