

# Violencia y literatura en América Latina a partir de 2666 de Roberto Bolaño

*Paula Aguilar*

La violencia y el mal han sido los ejes desde los cuales se han organizado las lecturas críticas de *2666*, sobre todo a partir del capítulo que lista los cuerpos mutilados, violentados y abandonados en el desierto de las mujeres asesinadas en Santa Teresa, “La parte de los crímenes”.<sup>1</sup> No es ninguna novedad que Bolaño estuvo interesado en documentarse e informarse acerca de los crímenes de Ciudad Juárez, en México<sup>2</sup>, y que Santa Teresa figura esa ciudad fronteriza, el escenario de más de setecientos feminicidios, siendo el período más feroz desde 1993 a 2003 (Del Sarto, 2012). Esta forma de violencia asociada al crimen, desde las esferas del poder (político, económico – ilegal) convive en la novela con otros tipos de violencia. Una es la política, la ideológica y la otra es la simbólica, la que se escurre entre los personajes, permea espacios y atmósferas. En una confluyen los crímenes de la historia, la otra se instala en el presente continuo de la existencia y ambas son elaboradas a partir de la reflexión del lugar de la cultura, del arte y la literatura en semejante oasis de horror. Además, precisamente porque ese horror es cons-

---

<sup>1</sup> Entre otros nos referimos a los trabajos de Cánovas (2009), Candia (2006, 2010), Huneus (2011) o González (2011).

<sup>2</sup> “Hace algunos años, mis amigos que viven en México se cansaron de que les pidiera información, cada vez más detallada, además, sobre los asesinatos de mujeres de Ciudad Juárez [...]” cuenta Bolaño (2004: 214) al comenzar su reseña del libro de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* crónica de los crímenes y fuente de *2666* (la figura ficcionalizada de González Rodríguez también aparece en la novela).

titutivo del “abismo que nos rodea” (Bolaño, 2003: 215) y llamamos América Latina, *2666* es también un engranaje más que Bolaño pone a funcionar en su máquina trituradora y recicladora de tradiciones.<sup>3</sup> Exploraremos los modos en que la violencia (y sus derivas –el crimen, el mal-) se instala como eje omnipresente no sólo en la representación de América Latina sino también en su tradición literaria, en las posibilidades de la literatura misma y en sus vínculos con la historia reciente. Tres conceptos se ponen en movimiento –barbarie, mal, violencia– a partir de distintas matrices de pensamiento, todos apuntan sin embargo a un mismo verdugo, al que hay que desencapuchar: la oculta cara de la razón, el progreso, la modernidad.<sup>4</sup> Y, como señaló Georges Bataille, la literatura no es inocente (2000: 23).

## I. Cultura y barbarie

Uno de los pasajes más citados de las “Tesis de filosofía de la historia” de Walter Benjamin es sin duda el que revela el legado de la violencia opresora en los bienes culturales de la humanidad, el que nos recuerda que cultura y barbarie son una unidad contradictoria y no polos excluyentes, o etapas diferentes del progreso histórico. Bolaño no se cansa de actualizar la Tesis VII<sup>5</sup> y a lo largo de más de mil páginas explora los vínculos entre el mal, la violencia y la literatura, ensaya diversas figuras de escritor (y lector) para pensar posibles salidas (o entradas) del abismo al mismo tiempo que traza los perfiles más oscuros del mapa latinoamericano, que es también sólo un oasis de horror en el mapamundi de Occidente.

En la primera parte de la novela, “La parte de los críticos”, cuatro aca-

---

<sup>3</sup> Creemos que el epígrafe de Baudelaire que abre la novela puede leerse autorreferencialmente. Es la novela de Bolaño el oasis, de horror por supuesto (cómo no serlo si aborda el nazismo y los feminicidios de Juárez), que aparece en medio del desierto de aburrimiento que implicó la literatura latinoamericana dedicada a repetir formulaicamente los epígonos del *boom*, la última gran generación literaria. Es *2666* la que amalgama la tradición aventurera y apocalíptica que Bolaño rescata como las únicas posibles en el fin de siglo latinoamericano (2003: 215).

<sup>4</sup> Reyes Mate resume: “Si buceáramos tras las esencias de Occidente (Dios, hombre, mundo), descubriríamos una sarta de intereses inconfesables (poder, dominio, dinero), cuyo precio ha sido declarar desechable otros elementos conceptuales menos glamurosos (el sufrimiento, la pobreza, la esclavitud)”. En: “La violencia que nos ata”, *El País*, 30 junio 2008.

<sup>5</sup> Ignacio López Vicuña también aborda este tema en “Desdoblamientos literarios: Bolaño entre la civilización y la barbarie” (2012: 101).

démicos europeos especializados en la obra del escritor alemán Benno von Archimboldi emprenden una búsqueda fanática del desaparecido autor, retomando una obstinación bolañiana: el misterio del escritor feroz y perdido en algún rincón del planeta.<sup>6</sup> Ese será uno de los hilos conductores que unan las partes autónomas de *2666* que confluyen en la ciudad de Santa Teresa, esa ciudad de frontera donde se insiste en el cruce entre violencia y modernidad (de la cual nos ocuparemos más adelante).

La relación que une a los cuatro críticos no es solamente académica, hay un triángulo amoroso entre la inglesa Liz Norton con sus pares francés y español, Pelletier y Espinoza, que termina cuando Norton elige al profesor italiano Morini. El mundo de la literatura encerrada en congresos y conferencias universitarias es el otro lado del campo literario de los noventa que la segunda sección de *Los detectives salvajes* pone en escena. Si aquí prevalecen, con ironía y burla, los modos y modas de la academia (como por ejemplo el desdén por la literatura alemana frente al éxito de las letras inglesas particularmente desde el prisma poscolonialista)<sup>7</sup> en *Los detectives salvajes* la literatura se desdibuja en las imposturas del mercado editorial, las ferias de libro, los premios. Este mapa europeo de especialistas en literatura está plagado de convenciones, futilidades del mundo universitario pero al mismo tiempo las rutinas académicas se van impregnando de un halo extraño, entre misterioso y a veces violento, a partir de la decisión de encontrar el paradero de Archimboldi. Aparecen las pesadillas (como la de Morini, primero en leer sobre los asesinatos de mujeres en Santa Teresa, 64), las veladas batallas por el amor de Liz Norton (como el deseo fugaz de Pelletier de que un avión estrellado fuese el de Espinoza, 83) y los repetidos encuentros en simposios y conferencias van transformándose en torbellinos de celos, paranoias y miedos.

La escena del taxista paquistaní es sin duda la más importante en esta primera parte pues resume el modo en que la novela exhibe la amalgama entre literatura y violencia, esa aleación sólo permeada por el humor, el sarcasmo y

---

<sup>6</sup> Cesárea Tinajero es su precursora más fiel y si la búsqueda que Lima y Belano emprenden en *Los detectives salvajes* no finaliza exitosamente (“Cesárea Tinajero es el horror”, le anunciaba Ernesto San Epifanio a García Madero, Bolaño, 1998: 85) el resultado de ésta no será diferente.

<sup>7</sup> En un coloquio sobre literatura contemporánea la literatura alemana pierde ante la inglesa en cantidad de público “cuya asistencia masiva al diálogo inglés (o *angloindio*) era notablemente superior al escaso y grave público que acudía al diálogo alemán” (32, cursivas nuestras).

la ironía que en todo Bolaño funcionan como fuerzas erosivas que provocan distancia y permiten la crítica. Resulta que Espinoza y Pelletier visitan a su amante en Londres dispuestos a impedir que un cuarto en discordia (Pritchard, amigo de Liz Norton) se incorpore a su triángulo amoroso. Un viaje en taxi se convierte en la peor pesadilla del conductor a quien los profesores universitarios golpean ferozmente, insultan e incluso roban su auto para escapar. En un principio, el origen de semejante acción pareciera ser una reacción para defender a Norton, a quien el taxista paquistaní insulta en nombre de la dignidad y castidad femenina. Sin embargo, a medida que los golpes intensifican su brutalidad la violencia se confunde con el placer y parece ser éste el motor del acto.

La relación violencia y placer nos lleva a las reflexiones de George Bataille sobre el funcionamiento del Mal en la literatura y su poder para representar las pasiones. El verdadero Mal, señala Bataille pensando en Emily Brontë, es el del goce ante la contemplación de la destrucción misma (30). Sin embargo el acto de violencia contra el paquistaní, orgásmico y pasional para los perpetradores,<sup>8</sup> nunca rebasa los límites de la razón ni les hace perder la calma, al punto de no olvidar el detalle de borrar sus huellas del taxi.<sup>9</sup> No sufren ningún raptó que los impulse a proceder de manera contraria a su voluntad, aunque esa haya sido la justificación de Espinoza, “por un pronto” (107), explica.

Se trata de lo que magistralmente Edgar Allan Poe llamó “*the imp of the perverse*”, esa parte racional que, aunque oculta, incita a hacer el mal por el mal. Esto no implica una concepción del mal como algo natural, innato o propio de la esencia humana sino que llama la atención sobre aquellas formas del mal que provienen de los pilares que sostienen una racionalidad extrema que vuelven la mirada sobre el ‘cómo es posible’ y atenta contra la idea fácil de enfrentar el mal con un opuesto, el bien. No olvidemos que el narrador del relato de Poe, extremadamente lúcido y metódico, es un asesino

---

<sup>8</sup> “Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo, con algunas diferencias y matices, Espinoza. Norton [...] parecía haber experimentado un orgasmo múltiple” (103).

<sup>9</sup> Si la violencia xenófoba contra el taxista desata deseos ocultos en los europeos, el hecho no se ubica dentro de la esfera de lo irracional. Cf. “¿De qué hablamos cuando hablamos del mal?: 2666”, Marcial Huneus (2011: 257-259).

justificando sus hechos desde una celda. En 2666, el episodio de violencia xenófoba es protagonizado por profesores universitarios evocando a Borges o al “más bien malo” (103) Salman Rushdie. A partir de la imagen del laberinto –“mucho antes de Borges, Dickens y Stevenson se habían referido a Londres utilizando ese tropo” (102)– se desata la pelea y los eminentes críticos literarios atacan cruelmente al extranjero sin sustraerse a su profesión, sin perder el control de sí.

Tampoco estamos ante el mal definido desde la perspectiva cristiana ni burguesa<sup>10</sup> que lo encierra más allá de los confines de la razón, en una otredad carente de lo que se considera el Bien. Hannah Arendt también insistía en que la violencia es deudora de la civilización y el progreso, por lo tanto no es ni bestial ni es irracional (1970: 84). El violento ataque al taxista perpetrado por universitarios confirma las derivas oscuras de la cultura enclaustrada en la academia, embalsamada en vitrinas de moda y conformismo –una visión de la intelectualidad que Bolaño recurrentemente critica. Su contracara es la melancólica actitud de Amalfitano, “el soldado raso de una batalla perdida de antemano contra la barbarie” (152) quien resume la cuestión en la radiografía de la ciudad letrada mexicana que describe a los profesores europeos. La diferencia está en los intereses, unos se preocupan por sobrevivir, a otros les interesa escribir (160), reflexiona. El pasaje discute la relación del poder y la cultura –actualizando el mito platónico de la caverna– donde priman la falsedad y los intereses propios. La cultura se parece a un escenario montado para unos pocos o es una caverna, una mina desde donde los intelectuales sin sombra tratan de interpretar los ruidos que provienen de afuera y sólo consiguen domesticarlos, tergiversarlos.<sup>11</sup> Amalfitano define con un gesto duchampsiano (245) la literatura en las antípodas de su enclaustramiento en universidades, congresos y coloquios. Se trata de la literatura a la intemperie, como el libro *Testamento*

---

<sup>10</sup> Georges Sorel rechaza la concepción de violencia que la “filosofía burguesa derramara por el mundo; pues según ella, la violencia es rezago de la barbarie y está llamada a desaparecer por el influjo del progreso” (1907: 75). En Bolaño no hay una visión nostálgica ni condescendiente de la lucha armada, pero sí una mirada crítica a los restos del progreso, a las ruinas de la historia.

<sup>11</sup> “Su trabajo [...] es pobrísimo. Emplean la retórica allí donde se intuye un huracán, tratan de ser elocuentes allí donde intuyen la furia desatada, procuran ceñirse a la disciplina de la métrica allí donde sólo queda un silencio ensordecedor e inútil” (162-163).

*geométrico* de Rafael Dieste que cuelga de la cuerda para la ropa para ver cómo resiste los embates del desierto (246), como el viento que sopla cuando la policía de Santa Teresa encuentra los cadáveres de las mujeres asesinadas (260).<sup>12</sup>

En el comienzo de la novela Bolaño juega con ese modo borgeano de deleitarse con el detalle de ediciones y lecturas de libros inexistentes para desnudar los hilos que sostienen la crítica literaria más banal y canibal. Los detalles absurdos, el desmesurado hincapié en los datos más triviales a través de una prosa ordenada, casi obsesionada por las estructuras revelan, con tono irónico, la labor del crítico que coloca la literatura bajo la lupa, en una mesa de disección. Un ejemplo entre varios es la conversación telefónica entre Pelletier y Espinoza que se relata atendiendo a la duración de la llamada, o la cantidad de veces que se mencionan palabras (61-62). El estilo de “La parte de los críticos” ensaya la crítica del facsímil, “sólo un ojo que busca los elementos tangibles y no los juzga sino que los expone fríamente, arqueología del facsímil y por lo mismo arqueología de la fotocopiadora” (79), que los personajes critican con referencia a la edición sobre las minucias de la vida cotidiana del marqués de Sade (sus recetas médicas, su paso por la lavandería, etc.). El objetivo sería documentar la mera existencia del escritor tal como lo intentan hacer los cuatro académicos empeñados en encontrar a Archiboldi.<sup>13</sup>

En la segunda parte, por el contrario, predomina el tono melancólico de Amalfitano, un lenguaje poético más afín a los pilares que definirán al escritor bolañiano: la locura, la tristeza, la derrota, a través de una prosa plagada de metáforas.<sup>14</sup> Aquí se exploran otras relaciones con la literatura que atra-

---

<sup>12</sup> Amalfitano define las grandes obras (frente a obras menores) como “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” (290).

<sup>13</sup> Aunque sostengan que “hay que hacer investigación, crítica literaria, ensayos de interpretación, panfletos divulgativos [...] pero no este híbrido entre fantaciencia y novela negra inconclusa” (83) casi en una puesta en abismo de lo que ellos mismos hacen con Archiboldi durante todo el capítulo.

<sup>14</sup> Así, por ejemplo, se describe una cena informal con miembros de la universidad donde Amalfitano trabaja: “La cara del rector [...] manifestó un miedo súbito que duró lo que dura el aleteo de una mariposa. Pero Amalfitano lo notó y por un instante (el segundo aleteo) el miedo del rector estuvo a punto de rozarle también a él la piel. Cuando se recuperó y miró a los demás comensales se dio cuenta de que nadie había percibido esa mínima sombra como un hoyo cavado aprisa y de donde se desprendía una fetidez alarmante” (281).

viesan imágenes de lo mutilado (como el pintor Edwin Jones de la primera parte), o tullido (como Morini), la locura (Lola y el poeta en Mondragón), la melancolía y lo marginal (Amalfitano).

Óscar Amalfitano es un profesor chileno de literatura exiliado en España de donde debe marcharse por un suceso relacionado con su velada homosexualidad. Termina en la universidad de Santa Teresa con su hija, Rosa, entre los fantasmas que escucha (hay una voz con la que dialoga y parece ser su padre muerto) y los que recuerda de su pasado. Como Lola, su mujer, cuya historia de alguna manera es espejo de la primera parte en tanto cifra también la historia del lector obsesionado por un escritor. Ella decide abandonar a su familia (Amalfitano y la pequeña Rosa) para ir en busca de su poeta favorito –y amor de juventud– quien está recluido en el manicomio de Mondragón.<sup>15</sup> La diferencia con los críticos de la primera parte, radica en que Lola, luego de atravesar diversas complicaciones, se encuentra con el poeta pero es incapaz de reconocer el desdén con que es recibida, producto sobretodo de la delirante locura del autor (“que la ignoraba olímpicamente”, 227). Pareciera que todo contacto entre lectores y escritores redundaría en el más absurdo fracaso porque al fin y al cabo la relación más verdadera se entabla con la literatura misma. Es por ello que la novela también se detiene en los modos para sondear el complejo entramado de las palabras y las cosas.

“La parte de Amalfitano” corroe, también con un guiño a Borges, los sistemas de lectura que la filosofía ensaya para interpretar el mundo. Son los esquemas geométricos con nombres de filósofos que Amalfitano lista en el aburrimiento de una clase e intenta luego dar sentido o la evocación de los inútiles intentos de Ramón Llull por explicar verdades<sup>16</sup>. La máquina lógica que el filósofo mallorquín Ramón Llull ideó más para clasificar que conocer el mundo y llegar a las verdades de Dios se menciona para disparar la lectura cómplice que conoce los irónicos reparos de Borges a las clasificaciones arbitrarias que interpretan el mundo, cuestionando así los supuestos de verdad, orden, conocimiento y realidad (Guízar, 2004: 94). Si de esquemas para explicar al mundo se trata, precisamente el libro de Dieste que soporta

---

<sup>15</sup> Se ha identificado al personaje con el poeta español Leopoldo María Panero.

<sup>16</sup> “Recordó (pero como de pasada, como se recuerda un rayo) a Raimundo Lulio y su máquina prodigiosa. Prodigiosa por inútil” (265).

a la intemperie las inclemencias del tiempo es un tratado de geometría. Y el gesto vanguardista que Amalfitano recupera pareciera reconocer por lo bajo el sinsentido de encasillar al mundo en teorías, especulaciones, leyes o catálogos. Tan absurdo como el libro de Lonko Kilapán sobre el origen araucano de O'Higgins y el origen griego de los araucanos que culmina con la telepatía de los mapuches o la posibilidad de que Kilapán sea “un nom de plume de Pinochet” (286) o de Aylwin o de Lagos.

Entonces no sólo se cuestiona la posibilidad de agotar toda obra literaria a través del trabajo crítico y sobre todo explicarla a la luz de su autor en tanto persona física (tal es la obsesión de “La parte de los críticos”: el interés por ver o conocer personalmente a Archiboldi) sino también los intentos por dar cuenta de las verdades del mundo a través de estructuras y postulados.<sup>17</sup> Al fin y al cabo qué importancia tiene la pregunta inicial del capítulo, cuya respuesta Amalfitano ignora (¿qué ha venido a hacer a Santa Teresa?, 211), cuando aparecen en el desierto los cadáveres de las mujeres asesinadas.

Otra pregunta –pero la misma desazón– inicia el capítulo siguiente, “La parte de Fate”, y constituye otro paso más cerca del horror que fue filtrándose en las páginas precedentes. “¿Cuándo comenzó todo? [...] ¿En qué momento me sumergi?” (295) presenta el narrador al protagonista, como transcribiendo una suerte de breve monólogo interior que alude a pesadillas, fantasmas y dolor. Luego conocemos que Quincy Williams, de treinta años, es un periodista conocido como Oscar Fate, su madre acaba de morir y le ofrecen reemplazar al encargado de la subsección de boxeo recientemente asesinado en Chicago. Antes, con un tono rápido y descriptivo accedemos a la especialidad de Fate: las notas a personajes olvidados que han tenido un pasado de activismo y compromiso pero ya residen en los márgenes de la decadencia, como un ex pantera negra aficionado a la cocina en Detroit o el único miembro del partido comunista de Brooklyn. Los libros, sus comentarios y transcripciones

---

<sup>17</sup> Bolaño transcribe de la biografía de Calvin Tomkins sobre Marcel Duchamp (que Anagrama publica en 1999) el ánimo transgresor que Amalfitano melancólicamente homenajea con Dieste: “había disfrutado desacreditando ‘la seriedad de un libro cargado de principios’” (246). Y Borges clarifica respecto de la inútil “máquina de pensar de Lulio”: “tampoco funcionan las teorías metafísicas y teológicas que suelen declarar quiénes somos y qué cosa es el mundo”, en: “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”, *Textos cautivos* (1937). Ver también: Borges “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, *Otras inquisiciones*, (1951).

también se destacan en esta parte, en especial *La trata de esclavos* de Hugh Thomas que Fate lee y el narrador reproduce. Los pasajes revelan la violencia de la esclavitud en una prosa desafectada que describe el comercio de seres humanos con sencillez y precisión, como una práctica naturalizada y amparada en la racionalidad del siglo XVIII. Este libro es el que Fate lee en el viaje a la frontera mexicana que cambiará su rumbo.

Con la idea de cubrir la pelea de boxeo entre un tal Count Pickett y un mexicano, Fate llega a Santa Teresa y la narración dejará por momentos el estilo estadounidense (casi de traducción hispana<sup>18</sup>), llano y coloquial. El relato se abrirá hacia las zonas oscuras de las sensaciones del periodista al mismo tiempo que el personaje se involucra en la noche ilegal y viciosa de Santa Teresa. Ya las primeras impresiones camino a la ciudad anuncian la muerte, se suceden las comparaciones macabras,<sup>19</sup> y una reiterada sensación de irrealidad invade a Fate. No es casual que su vocación de escritor, que canalizará en el periodismo, sea la que lo lleve a involucrarse en la investigación de los crímenes de Santa Teresa y ayudar a Rosa Amalfitano a escapar de la ciudad o a su colega Guadalupe Roncal a afrontar el encuentro en la cárcel con el presunto asesino. Así el estilo periodístico (de oficinas de redacción, despachos de detectives o encuentros callejeros) por momentos se diluye para dar lugar a la voz del propio Fate trastornada y perpleja, tal como había comenzado el capítulo. El extranjero (en duelo –como otro célebre– por la muerte de su madre), un afroamericano con ganas de ser escritor e interesado en temas sociales, nos introduce en la siguiente sección.

“La parte de los crímenes” recorre en más de trescientas páginas el desierto poblado de cadáveres de las jóvenes asesinadas en Santa Teresa. El narrador elige comenzar el relato con el hallazgo de la primera muerte de 1993,

---

<sup>18</sup> Es magistral el pasaje en el que Fate discute con su editor y le pide dejar de cubrir el boxeo para orientar su artículo a los asesinatos y la realidad en la frontera, “el mundo industrial del Tercer Mundo” (373) donde el exagerado uso de insultos adjetivados parodian las traducciones del inglés de términos como “fucking”, “shit” o “motherfucker”, tan usados sobre todo en las representaciones estereotipadas de afroamericanos (373-374).

<sup>19</sup> Como: “no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre” (342), o cuando llama a su oficina en los Estados Unidos la voz que atiende “no hablaba como una secretaria neoyorquina sino como una campesina que acabara de salir de un cementerio” (347).

Esperanza Gómez Saldaña,<sup>20</sup> y la lista pasará ante el lector como si en vez de estar leyendo una novela estuviera mirando las fotos de un informe forense de las que, sin embargo, se desliza un resto que sacude el mal de archivo de las imágenes sepultadas por instituciones amnésicas. El detalle alterna entre dónde se encontró el cadáver, por quién, qué heridas o vejaciones presenta y su identificación, en la medida de lo posible. Esta sucesión macabra de cuerpos, descritos con un lenguaje desafectado, citando los registros médicos y policiales (muchas veces el narrador explicita que así lo indican dichos informes) no intenta explicar los crímenes ni investigar culpables sino sólo muestra a las víctimas. En una sociedad que las invisibiliza<sup>21</sup> se trata de imponer sus presencias a través de la lista interminable que detalla los horriblos hallazgos. Si el principio de la repetición no llega a desgastar el mecanismo es porque se salva ese riesgo, el del hartazgo, con la peculiaridad de cada asesinato, lo particular de cada víctima.<sup>22</sup> Por lo tanto, al mismo tiempo el catálogo se desliza desde el informe forense o la crónica policial periodística hacia el documento con valor testimonial para desprenderse así de la mecánica administrativa de acopio, registro y también olvido.

La acumulación de los detalles permite la visión del cadáver pero, como advierte Georges Didi-Huberman (2007), sólo son los jirones o fragmentos de una imagen o un archivo que la voz narrativa recupera para trabajarlos desbordando lo real y transformando el archivo en testimonio. Si como sugiere el análisis de Giorgio Agamben (2000) el archivo supone la reducción del sujeto a una función al margen que desaparece “en el rumor anónimo de los enunciados”, el salto al testimonio intenta volver a colocar al sujeto en su puesto, aun sabiéndolo vacío. El narrador apela al archivo no sólo para dar testimonio del horror al que fueron sometidas las mujeres sino también para enunciar el horror que siguen padeciendo: la desidia social y la inercia de las autoridades tanto para esclarecer los crímenes como para evitarlos. Es el intento de convertirse en la voz que exhuma del olvido a las víctimas en la

---

<sup>20</sup> “Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto...” (444).

<sup>21</sup> Sólo un ejemplo: “sobre la camilla [...] iba el cadáver de Emilia Menan Mena. Nadie se fijó en él” (466).

<sup>22</sup> Cf. Stegmayer, María (2012: 119-20).

persistencia –de más de trescientas páginas– por desclasificar los documentos forenses o policiales para sustraerlos de su anquilosada existencia de rutinas y silencios encajonados.<sup>23</sup>

Es un trabajo de memoria que con las apariencias de un informe, o una crónica para el futuro, sostiene la tensión entre narración y documento<sup>24</sup> para que las mujeres de Santa Teresa no formen parte del cementerio del olvido del año 2666, tal como había vaticinado Auxilio Lacouture en *Amuleto*, o Césarea Tinajero en *Los detectives salvajes*. En estas novelas anteriores se anuncia el título como una profecía macabra, con la ambigüedad y el horror como características. Cesárea hablaba de “los tiempos que se avecinaban [...] allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico” (Bolaño, 1998: 596) y dibujaba el plano de una fábrica de Santa Teresa, mientras que Auxilio vuelve a anclar el año en un espacio más explícito: un cementerio.<sup>25</sup> 2666 alude al año que materializa los enigmáticos vaticinios de Césarea o la imagen fúnebre de Auxilio pero juega también con las expectativas del género que ha puesto al futuro en primer plano. La radiografía del mal y la violencia que expone la novela está explícitamente anclada en el presente (en los últimos años que todavía son el presente) por lo que si el año 2666 refiere un futuro posible pareciera que no distará mucho del hoy, como si padeciera inexorablemente la repetición del pasado, acumulando ruinas, muertos, violencia. Es posible, entonces, evocar otra de las célebres alegorías de Benjamin para pensar cómo Bolaño figura los procesos históricos, como el ángel de la Tesis IX que es empujado “hacia el futuro [...] mientras que frente a él las ruinas se acumulan” (Benjamin, 2002: 101). El mal y la violencia atraviesan tiempo (desde los griegos, según Kessler) y continentes, sea 1993 o 2666 “los arquetipos del crimen no cambian” (338) y la literatura puede ser tanto el camino hacia el horror como su propio antídoto.

“La parte de los crímenes” dialoga con la tesis del Profesor Kessler, ex-

---

<sup>23</sup> Si vale la analogía de la escritura y la literatura con el montaje y las imágenes: “La imagen, no más que la historia, no resucita nada en absoluto. Pero redime: salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos” (Didi-Huberman, 2007: 256).

<sup>24</sup> La idea es de Carlo Ginzburg citado por Didi-Huberman, sobre la necesidad “de aprender a leer los testimonios sosteniendo la tensión entre narración y documento” (2007).

<sup>25</sup> “[U]n cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato” (Bolaño, 1999: 77).

perto en criminología, quien en el capítulo anterior, “La parte de Fate”, teoriza sobre el mal –cuya invención debemos a los griegos– y explica cómo la historia se ha encargado de acostumbrarnos al horror, cómo las grandes matanzas no alarmaron a nadie mientras que los crímenes particulares fueron “legibles” (339) para la sociedad en tanto las víctimas eran reconocibles, formaban parte de ella. En Santa Teresa nadie parece realmente comprometido ni espantado por las muertas –excepto quienes son enviados desde afuera para investigar (Fate, Rodriguez, Kessler)<sup>26</sup> por ello la lista de cadáveres se intercala con las historias que sí rompen con la rutina del pueblo, como la del el Penitente que orina exageradamente en los atrios de las iglesias. El rol de los medios de comunicación partícipes del silenciamiento de los crímenes se exhibe en el espectáculo montado alrededor del profanador de iglesias. Por su parte, la diputada del PRI sólo se involucra para esclarecer la muerte de una amiga (cuya historia revela el ambiente denso de la política). Esta desidia ante los reiterados cuerpos que aparecen y no conmueven a nadie se manifiesta también en la actitud de la policía o los camilleros que pueden hacer chistes machistas frente a las muertas (689) o pasar el parte por radio mientras piden tacos.<sup>27</sup>

Así, la sucesión de mujeres muertas se intercala con otras historias que parecen apartarse del foco inicial, pero aunque a veces distraen se vinculan complejamente para diseñar todas las aristas de Santa Teresa como *topos* del mal. “La parte de los crímenes” sondea la inserción social, laboral y cultural del mal. Santa Teresa se transforma así en el núcleo por donde convergen las formas de la violencia derivadas del narcotráfico, los conflictos de la frontera y la corrupción política, policial e industrial que promueven el crimen y la impunidad en los restos de una sociedad enferma, como los habitantes del basurero El Chile, muertos en vida.

La violencia de la historia se hace explícita en “La parte de Archimboldi” que transcurre mayormente en la Europa de la Segunda Guerra, y posguerra,

---

<sup>26</sup> Guadalupe Roncal confiesa a Fate: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (439).

<sup>27</sup> “seis de carnita, tres con crema y tres sin crema, los seis bien picantes, y dos latas de Coca Cola” (533). Esta descripción trivial del menú del camillero contrasta con el paisaje donde el cadáver permanecería tres horas antes de que la policía llegara.

se concentra en el nazismo y pone al día la tesis de Hannah Arendt acerca de la banalidad del mal. El escenario es la guerra en la frontera este (“principal escenario de sufrimientos”, Arendt, 2003: 125), del lado alemán la división de Hans Reiter combate de oeste a este, especialmente en Rumania, el avance soviético. Dada la derrota alemana, Reiter desiste de seguir ocultándose en el bosque y se rinde ante soldados norteamericanos. En el campo de prisioneros conoce a Leo Sammer y su historia, un funcionario nazi que en una perdida aldea polaca administra el asesinato de casi quinientos judíos. El relato de Sammer conjuga la naturalización del mal con la constatación de cómo “lo horrible puede ser no sólo grotesco sino completamente cómico” (Arendt, 2003: 34). El escenario es grotesco: una región gris con niños de diez años alcohólicos y adeptos al fútbol. Los niños polacos borrachos, tan sólo interesados en “partidos de fútbol etílicos” (956) serán los perpetradores de la masacre cuando ya no quede personal capaz de acatar las órdenes de Sammer. El principio de lo macabro sostiene también el discurso de Sammer, exageradamente burocrático, al punto de convertirlo en el “idiota moral” que Norbert Bilbeny (1993) define para describir a quien es incapaz de interpelar una orden, e irreflexivamente naturaliza el horror, con la apatía moral que evidencia el no utilizar su capacidad para distinguir el bien del mal.

Sin embargo, Sammer sigue al pie de la letra la tesis de Arendt cuando revela la plena consciencia de sus actos y la necesidad de suavizarlos alegando ser sólo un pequeño engranaje, obedeciendo órdenes, cumpliendo debidamente con su trabajo.<sup>28</sup> Su relato insiste en las cuestiones administrativas que había que respetar: “me gustaría recibir esta orden por escrito” (949), nombra el asesinato como “operación”, “tarea encomendada” (952) haciendo hincapié en el mecanismo y la organización que requieren cavar fosas en el bosque y disparar a poco menos de quinientas personas. El descaro final de su historia con el que apuesta al olvido y el perdón<sup>29</sup> matiza el único acto de violencia consciente de Hans Reiter cuando decide estrangularlo (como

---

<sup>28</sup> Casi que Sammer es la caricatura de Adolf Eichmann, utiliza los argumentos típicos de la defensa de criminales de lesa humanidad, sobre todo de aquellos que antes que monstruos eran payasos (Arendt 2003, 37-39).

<sup>29</sup> “Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra [...] Otro en mi lugar hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter” (959).

confirmamos unas páginas más adelante). El sentimiento de culpa separa las consciencias de Sammer y Reiter. A diferencia del funcionario nazi, Reiter reconoce que el fantasma del asesino de judíos persigue su sombra, y para dejar de seguir “arrastrando la sombra infecta de Sammer” (972) será otro: cambiará de nombre y se volverá escritor.

## II. América Latina, literatura y violencia

Hasta aquí, algunos apuntes sobre las formas de la violencia que asedian la literatura y sus posibilidades de representación. Los vínculos que traman no solo permiten recuperar algo de la función social de la literatura, sus aportes para procesar acontecimientos históricos signados por la violencia y el trauma<sup>30</sup> sino que también vuelven la mirada hacia los recorridos de la literatura misma en su especificidad. Pueden recuperarse, entonces, los diversos hilos que en la novela van tramando las imágenes de escritor que se rescatan así como la insistencia en varar las historias en el espacio latinoamericano. El proyecto de Bolaño se impone no sólo recuperar América Latina como locus de enunciación sino también como unidad cultural que contra ligeros clisés o intentos evanescentes,<sup>31</sup> sin embargo, todavía permite sostener críticamente la etiqueta “literatura latinoamericana”.

En *2666* se afianzan todas las imágenes que conforman el cuadro general de la representación del abismo en que se ha convertido –en la propia obra de Bolaño– eso llamado “América Latina”. Es allí, en Santa Teresa, donde los ecos fúnebres del desierto de Juan Rulfo encarnan en un paisaje recorrido por los pasos perdidos de los personajes, cuyo rasgo esencial es la presencia de cadáveres. Es decir, la ciudad no está habitada por espectros, la ciudad está repleta de cuerpos torturados, vejados y mutilados. Exploraremos ahora los modos en que la violencia (y sus derivas: el crimen, el mal) se instala como eje omnipresente no sólo en la representación de América Latina sino también, desde su tradición literaria, en las posibilidades de la literatura misma.

Durante los sesenta-setenta, la revolución cubana apareció como un

---

<sup>30</sup> Miguel Dalmaroni hace notar que “las reflexiones sobre problemas de memoria que toman las experiencias de la literatura y el arte suelen interrogar con especial énfasis los alcances que se conceden a nociones como las de resto, síntoma, trauma” (2009/2010: 10).

<sup>31</sup> En su crítica del estereotipo del macondismo, en su apuesta a “lo latinoamericano” en un contexto “postautónomo” o “mundial”, por ejemplo.

centro de entusiasmo y utopía que arma un mapa latinoamericano y europeo (podemos mencionar a Sartre para ilustrar las adhesiones provocadas en Europa) tal como estudia<sup>32</sup> Iván de la Nuez en *Fantasia roja* (2006). En cambio en los noventa, el mapa que arma Bolaño no tiene que ver con el frenesí revolucionario que conectó América con Europa sino con las escenas de barbarie y horror que instalaron las guerras, las dictaduras, los totalitarismos.

Aquella imagen idílica, mágica y maravillosa de América Latina que se articuló a partir de la revolución cubana y que posteriormente se convirtió en una imagen estereotipada y vacía que algunos perciben en el macondismo se quiebra en Santa Teresa, esta ciudad latinoamericana donde, como en su precursora Comala, lo único que fluye es la violencia. Cuando José Joaquín Brunner define el macondismo como un constructo que intenta plasmar una supuesta superioridad latinoamericana, una identidad exclusiva fraguada a partir de ciertos conceptos como naturaleza, exotismo o misterio no está apuntando contra la obra de García Márquez sino contra su posterior recepción. Tal es la línea que recupera Emil Volek cuando distingue una versión “posmoderna, facilona y degradada” del realismo mágico de lo que en verdad se desprende de las obras de Asturias, Carpentier, Arguedas, o Rulfo cuya estética revolucionaria abrió nuevos espacios a realidades antes marginadas. No es legítimo simplificar el potencial estético y crítico de los escritores del *boom* ni reducirlos apelando a un concepto posterior como el llamado macondismo.

Es en esta línea que Bolaño fractura el optimismo del macondismo, en su versión más simplista y estereotipada, y descarta sus herederos más abyectos: “sus hijos tarados” para decirlo con las palabras del mismo Bolaño en “Los mitos de Chtulhu” (2003: 173). Si Brunner asevera que se ve a América Latina como “el nuevo mundo desde donde surgirá una ‘racionalidad alternativa’ para Occidente” Bolaño nos propone que esa racionalidad camina junto a la barbarie y que no es alternativa pues ya es universal. Así, la respuesta de Bolaño a estos conceptos identitarios estancos no puede ser sino estética, es

---

<sup>32</sup> Y se ilustra en la tapa de la primera edición, donde se ve a Ernesto Che Guevara sentado frente a Jean Paul Sartre, como si conversaran. El juego de perspectiva de la imagen hace que la figura del Che sea significativamente superior a la del filósofo francés.

decir para discutir el macondismo Bolaño requiere de la literatura y recupera a Macondo vía Comala<sup>33</sup> y funda Santa Teresa.

La ciudad hilvana las cinco partes que conforman *2666*, y desde la primera vez que se la menciona percibimos, los lectores de Bolaño, que nada bueno puede suceder en ella. En “La parte de los críticos” cuando los académicos europeos conocen a Amalfitano (el profesor experto en Benno von Archimboldi) la primera impresión fue “mala [...] perfectamente acorde con la mediocridad del lugar” (152). Amalfitano parece “un tipo fracasado”, “un tipo muy triste” (153) como el tono de toda la segunda parte dedicada a este profesor sudamericano exiliado en Europa, padre viudo, que ve sombras y escucha voces y no sabe qué ha venido a hacer a Santa Teresa. Luego del encuentro con Amalfitano los críticos tienen pesadillas: Pelletier sueña con sangre y mierda, Espinoza con un cuadro en el desierto en el que “las palabras se abrían paso a través del aire enrarecido del cuadro como raíces víricas en medio de carne muerta” (154). Norton se ve en sus sueños inmóvil, inerte en la figura de una mujer, “es igual a mí, se dice, pero ella está muerta” (155).

En “La parte de Fate” la sensación que persigue al periodista estadounidense es la de irrealidad. Fate está acostumbrado a tratar con personajes fantasmales, los entrevistados de sus notas de “pintoresquismo sociológico” (332). Rumbo a Santa Teresa, en un restaurant en medio del desierto, Fate escucha desde su mesa la conversación entre un tipo joven y un tipo canoso quien esboza una especie de tratado sobre el mal, sobre su ocultamiento y a la vez su presencia, sobre cómo las sociedades se regodean con la espectacularidad del mal, sobre las relaciones entre injusticia y marginalidad. El tipo canoso es Albert Kessler, el experto criminólogo, quien respecto de Santa Teresa sentencia “lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos” (339). A partir de entonces Fate manifestará constantes signos de enfermedad, náuseas, vómitos. Sin embargo, cuando termina su trabajo de cronista deportivo (sobre una pelea de boxeo) en lugar de regresar a Nueva York “donde todo volvería a tener la consistencia de la realidad” (396) decide permanecer en Santa Teresa atraído por el misterio de los crímenes y por la vida nocturna

---

<sup>33</sup> En una genealogía que incluye a Santa María de Juan Carlos Onetti, El Olivo de José Donoso, Santa Mónica de los Venados de Alejo Carpentier.

que revela historias de narcos, prostitución y muerte.

Si en el artículo sobre la literatura latinoamericana de los noventa (“Los mitos de Chtulhu”), que anteriormente mencionamos, Bolaño vislumbraba un destino apocalíptico “allí mero donde se aburre una osamenta, se puede divisar Comala, la ciudad de la muerte. Hacia esa ciudad se dirige montado en un asno este discurso magistral y hacia esa ciudad me dirijo yo y todos ustedes, de una manera o de otra, con mayor o menor alevosía” (167). En 2666 redobla la apuesta y nos conduce a Santa Teresa, ese territorio crepuscular donde nunca llueve —a diferencia de Macondo y Comala. En esta ciudad, en medio del desierto, las únicas imágenes asociadas al agua tienen que ver con la muerte. En “La parte de los crímenes” se materializa lo que se viene anunciando: “En marzo no apareció ninguna muerta en la ciudad, pero en abril aparecieron dos, con escasos días de diferencia, y también las primeras críticas a la actuación policial, incapaz no sólo de detener *la ola (o el goteo incesante)* de crímenes sexuales” (565, énfasis nuestro). Esta imagen de “goteo incesante” es reiterada varias veces para describir “todas las muertas que literalmente brotaban del desierto de Santa Teresa” (701). El mal es el río que recorre las tierras fronterizas del desierto mexicano, que podría ser cualquier otro desierto. El mal, por supuesto, no es exclusivamente latinoamericano sino occidental, pero el centro gravitatorio en esta novela está siempre en América Latina, y si la escritura que lo indague hará estallar la literatura y la historia latinoamericanas es para desde allí refractar —y detonar— hacia otras tradiciones, otras Historias.

Bolaño opera en el interior de la literatura latinoamericana más canoizada, la del *boom*, para quebrantar todo mito de totalidad asociado a una posible identidad continental de tintes optimistas, contra toda imagen que estanque la esencia exclusiva de lo latinoamericano como una identidad otra, fabulosa, exótica. Su narrativa desplaza ese realismo mágico anclado en el mundonovismo que intentaba explorar la naturaleza desbordante y la religiosidad americana hacia los territorios desolados de las dictaduras y la pérdida de la utopía, para articular una escritura visceral, sin épica, cuyo paisaje emblemático es el desierto. Este espacio simbólico tan utilizado en diferentes épocas y discursos que ha generado imaginarios, promovido preocupaciones políticas y culturales aparece en la novela resignificando la antinomia civilización y barbarie. Ambos conceptos se retroalimentan en Santa Teresa donde

el desierto no es solo el espacio de lo bárbaro sino que alberga precisamente los despojos, los restos de la civilización. El desierto ha sido representado como escollo del progreso y, desde Domingo F. Sarmiento, constituyó un sistema cuya dialéctica de excesos y limitaciones atentaba contra el avance civilizatorio;<sup>34</sup> además de ser el espacio de los primeros genocidios en el sur de América que tienen su punto culminante con las Campañas al Desierto impulsadas por Julio A. Roca (1878-79). Bolaño rearma el mapa de la civilización y la barbarie en Santa Teresa. El escenario de los feminicidios presenta la pujanza de la industria y el progreso económico que, sin embargo, se enmarcan en lo que Sergio González Rodríguez describe como “exceso de desierto” (2002: 25) y ese desborde llama la atención sobre el “impulso de normalizar la barbarie en las sociedades contemporáneas” (González Rodríguez, 2002: 12).<sup>35</sup>

Si una de las obsesiones de Bolaño reside en las muertes de la historia reciente latinoamericana, vemos especialmente en esta novela póstuma que se detiene en los nudos incómodos de la historia (aquí está el nazismo también) sin anquilosar su pulsión narrativa que siempre va más allá, o sea siempre está en movimiento. Aquí también está la historia del presente y está también una tradición literaria que ha tratado de dar cuenta de procesos histórico-culturales. El tamiz perceptivo de lo real es la literatura, por eso para articular “la oscura raíz del mal” anclada en Occidente –que es lo mismo que decir Chile, México, la intemperie latinoamericana o la Europa “amnésica, sin épica ni heroísmo” (Bolaño, 2010)– se conjuran las formas que la literatura ofrece. Si se interpela toda una biblioteca –babélica, borgeana– primero se desempolvan las hojas estancas de la tradición latinoamericana para incorporar lo latinoamericano al resto del mundo prescindiendo de esencias identitarias. Para el crítico Wilfredo Corral estamos ante el “paso absoluto de Bolaño de una literatura latinoamericana estereotipada a una nueva literatura mundial” (2011: 17). Sin que esto se reduzca a plantear una cultura occidental homogé-

---

<sup>34</sup> Ver al respecto: Fermín Rodríguez, “Sarmiento en el desierto. Exceso de vida, instinto de muerte” (2002).

<sup>35</sup> El desierto es un paisaje que reaparecerá en toda la obra de Bolaño, desde *La literatura nazi en América* donde el artista Willy Schurholz, en su *performance* poética, dibuja planos de campos de concentración en los desiertos de Atacama y Arizona.

nea, lo que Bolaño vislumbra es ese caudal común que responde a la cultura occidental a la vez que asume que el orden de la biblioteca latinoamericana se descompuso y ya no responde al vínculo entre territorio, lengua y literatura lo que le permite articular por ejemplo, las dictaduras latinoamericanas con el exterminio nazi.

En Bolaño no hay retorno,<sup>36</sup> hay viaje constante, idas y venidas que hilvanan una trama universal que si tiene un destino al que regresar éste es siempre la literatura. Por eso *2666* termina (no cierra) con “La parte de Archimboldi”, donde los lectores (no los académicos europeos de la primera parte) encontramos a Benno von Archimboldi, el escritor gigante, el escritor alga que explora las profundidades del mar y los abismos de la tierra.

La figura de escritor representada por Archimboldi encarna en imágenes signadas por diversos atributos que recuperan motivos ya presentes en el texto. Lo defectuoso o fuera de lo común aparece en las diferentes imágenes de mutilación ya desde la primera parte con Morini en sillas de ruedas o la amputación del pintor Edwin Jones, Archimboldi es hijo de una coja y un tuerto. La locura o la enfermedad caracterizan a Lola, al poeta en Mondragón, la residencia de escritores desaparecidos que no es más que un manicomio o también la débil salud de Ingerborg y las vestiduras de loco que el uniforme de soldado de Reiter esconde como Parsifal. Otro rasgo que define a Archimboldi será lo salvaje y lo oculto, desde su niñez en la pequeña aldea donde pasaba horas lejos de su casa buceando o leyendo hasta su vida de escritor consagrado pero ajeno a los circuitos literarios (no se conocen más que sus obras). Se inicia en la lectura a los seis años cuando roba un libro (sobre animales y plantas, 799); tiene problemas con la lengua de pequeño, habla con dificultad, luego durante la guerra pierde la voz y la recupera luego de leer el cuaderno de Ansky y soñar la muerte del judío de Kostekino. Finalmente se convierte en escritor, como si toda su vida hubiese ensayado la palabra hasta encontrar su rumbo. Ansky, escritor judío, soldado comunista perseguido por Stalin, por Hitler, por la sombra de una existencia ignota en el mundo litera-

---

<sup>36</sup> Raúl Rodríguez Freire (2012) señala a propósito de *Los detectives salvajes*: “Los viajes de Ulises y Arturo [...], pueden ser leídos como la más radical deconstrucción (que no la simple inversión) del amor a Ítaca, como la narración del agotamiento de aquella política de filiación que vinculaba hasta la muerte (y, en algunos textos, incluso más allá de ella) tierra y destino, patria y vida. Se trata de una ruptura con la economía del retorno”.

rio, es su modelo e inspiración. La lectura del cuaderno de Ansky, desconocido como verdadero autor de las obras del famoso Ivanov (quien representa al escritor vinculado al estado, a las instituciones que Archimboldi rechazará), terminará de fraguar su vocación. De hecho, la mirada de Reiter ya no será la misma. Los días en su escondite del bosque terminan cuando finaliza la lectura de las anotaciones de Ansky y las percepciones respecto de la guerra se tornarán oscuramente metafóricas, como si la visión de Reiter ya fuese la de un escritor, como si la guerra lo afectara por primera vez. Así, los soldados que quedaban de su división “parecían locos huidos del manicomio” (924), una columna de tanques parecen “ataúdes de una civilización extraterrestre” (925), y las historias del general Entrescu y Leo Sammer resumen los horrores de la guerra.

Cuando Hans Reiter conoce estos abismos se convierte en escritor, cambia su nombre a Benno von Archimboldi, y sólo le interesa escribir. Su vida de Hans Reiter nos ubica en la Alemania de guerras y posguerras, en aldeas con habitantes austeros y trabajadores, en las relaciones de aristócratas y generales, en el corazón de Europa. Sin embargo, en medio de este relato se abre la grieta que nos lleva otra vez a Santa Teresa. Primero cuando conoce a Ingerborg, luego su esposa, quien le cuenta sus teorías sobre los aztecas, con “sus pirámides teñidas de rojo con la sangre de la gente sacrificada cada día” (871), luego cuando Archimboldi sorprendentemente explica que el nombre Benno es una referencia a Benito Juárez (y no a Mussolini como hubiera parecido sospechoso, aunque lógico, para el editor Bubis). También, cuando al pasar conocemos que las pinturas perdidas de Halder son cuadros de mujeres, todas muertas (853), o el desierto mexicano repleto de cadáveres resuena en las tierras abarrotadas de huesos de la Europa de posguerra y finalmente cuando nos enteramos que el preso de Santa Teresa, Haas, es su sobrino, el hijo de Lotte, la hermana que tanto adoró Reiter. Y es un ida y vuelta si recordamos las lecturas de Amalfitano sobre el origen griego de la lengua mapuche. O si notamos la caracterización de un poeta soviético en la Universidad de Moscú, “tan inconsciente y necio y remilgado y timorato y melindroso como un poeta lírico mexicano” (908).

Se forma así el círculo perfecto, e infinito, que traza la narrativa de Bolaño. Si nos adentramos por los pasillos y residuos de la academia (en la primera parte) hacia los bajofondos del horror (en las tres partes que siguen),

en el final –“La parte de Archimboldi”– se vislumbra una salida porque es la parte donde prevalece la literatura: es una historia de amor, es la vida de un escritor (no la de sus críticos fanáticos y vacíos) y de su concepción de la literatura, reñida con la fama. Las últimas palabras de la novela son “se marchó a México” (1119). Y si coincidimos con Magda Sepúlveda cuando analiza las sub-versiones genéricas en *2666* (el policial, la novela romántica, el gótico) y sugiere que Bolaño vuelve “a la literatura contra la literatura” (2011: 241), es porque la literatura es la clave del mundo Bolaño; es la literatura que mete la cabeza en el abismo, la que pende de una cuerda a la intemperie.

## Bibliografía

- Agambem, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pretextos.
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza.
- Bataille, G. (2000). *La literatura y el mal*. Recuperado de [elaleph.com](http://elaleph.com)
- Bilbeny, N. (2003). *El idiota moral*. Barcelona: Anagrama.
- Bisama, Á. Cut & Paste. En “*Bolaño inmortal*” *Lanzallamas fanzine especial*.
- Bolaño R. (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- Bolaño, R. (2003). Los mitos de Chtuhlu. En *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J.L. (2012). *Inquisiciones/Otras inquisiciones*. Buenos Aires: de Bolsillo.
- Brunner, J.J. (1996). Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana. En *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n.º 13-14, 301-333.
- Candia, A. (2006). *2666: La magia y el mal*. En *Taller de letras*, n.º 38, 121-139.
- Candia, A. (2010). Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño. En *Revista Chilena de Literatura*, n.º 76, 43-70.
- Benjamin, W. (2002). Tesis de filosofía de la historia. En Löwy, M. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires: FCE.

- Cánovas, R. (2009). Fichando 'La parte de los crímenes' de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo *2666*. En *Anales de literatura chilena*, año 10, n.º 11, 241-249.
- Corral, W. (2011). *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*. España: Ed. Escalera.
- Dalmaroni, M. (2009/2010). La obra y el resto (literatura y modos de archivo). En *Telar*, n.º 7-8, año VI, 9-30.
- Del Sarto, A. (2012). Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. En *Cuadernos de literatura* n.º 32, 41-68.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. (Memoria visual del Holocausto)*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2012). El archivo arde. Traducción de “Das Archiv brennt”. En Didi-Huberman, G. & Knut Ebeling (eds.). *Das Archiv brennt*. Berlin: Kadmos, pp. 7-32. por Juan Antonio Ennis, recuperado de: [filologiaunlp.wordpress.com](http://filologiaunlp.wordpress.com)
- González, D. (2010). *La escritura bárbara: la narrativa de Roberto Bolaño*. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana.
- González Rodríguez, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- Huneus, M. (2011). ¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño. En *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Fernando Moreno coord. Santiago: Ed. Lastarria, 253-268.
- Poe, E. A. (2006). The Imp of the Perverse. En *The Portable Edgar Allan Poe*. London: Penguin Classics, 202-207.
- Rodríguez, F. (2002). Sarmiento en el desierto. Exceso de vida, instinto de muerte. En *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, n.º 201, 1111-1128.
- Rodríguez Freire, R. (2012). El viaje del último Ulises. Bolaño y la figuración alegórica del infierno. En “*Fuera de quicio*”. *Sobre Bolaño en el tiempo de sus espectros*, R. Rodríguez Freire, ed. Santiago: Ripio ediciones, 135-167.
- Sepúlveda, M. (2011). La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en *2666*. En *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*. Fernando Moreno coord. Santiago: Ed. Lastarria, 233-242.
- Sorel, G. (1978). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade.
- Stegmayer, M. (2012). Agujeros negros: violencia, fantasma y alegoría en

- 'La parte de los crímenes' de Roberto Bolaño. En Rodríguez Freire, R. (ed.) *“Fuera de quicio”*. *Sobre Bolaño en el tiempo de sus espectros*, R. Rodríguez Freire, ed. Santiago: Ripio ediciones, 117-134.
- Volek, E. (2007). José Martí, Nuestra (Macondo) América. En *Universum*, n.º 22, vol. 1, Universidad de Talca, Chile, 300-317.