



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Facultad de Filología

Máster en Literatura, Cultura y Diversidad

La novela desenfocada

Espacio y Tiempo en 2666, de Roberto Bolaño

Alumna: Lisa Viviani

Año: 2020/2021



Tutora: Prof.^a Eva Valcárcel

Índice

Resumen	3
1. Introducción	4
2. El descrédito de un libro serio y cargado de principios	7
2.1. La idea era de Duchamp: el <i>Ready-made malheureux</i>	8
2.2. ¿Qué pensarían aquellos que viven o frecuentan la quinta dimensión?.....	12
3. Una novela desenfocada	17
3.1. Santa Teresa, un foco desenfocado	20
3.2. La cárcel imaginaria de Piranesi	26
4. Santa Teresa, una imagen sin asidero	32
4.1. Una fotografía sobreexpuesta en un desierto de aburrimiento.....	33
4.2. Una fotografía subexpuesta en un infierno de horror.....	35
4.3. La ciudad de las luces.....	39
5. Santa Teresa, una ciudad de suspense	42
5.1. La isla posmoderna de los Lotófagos.....	42
5.2. Un cómic sin <i>closure</i>	46
5.3. Un cementerio olvidado	49
6. ¿Ου τόπος ο no lugar?	52
7. Conclusiones	56
8. Referencias bibliográficas	58

Resumen: El presente trabajo se propone investigar el Espacio y el Tiempo en el espacio ficticio denominado la ciudad de Santa Teresa dentro de la novela *2666*, de Roberto Bolaño. Después de un comentario sobre las implicaciones filosóficas del *ready-made* de Amalfitano y del descrédito de la perspectiva que esto comporta, se analizan las coordenadas espacio-temporales de la ciudad. De ésta, se pone de relieve el cuestionamiento de la perspectiva—símil a el del grabador italiano Piranesi—y los problemas de iluminación—causa de imágenes surreales como las del pintor francés Magritte. Se discute, además, de la suspensión temporal de la ciudad, agudizada por una referencia al arte del cómic y varias alusiones al cementerio. El objetivo es demostrar que la disolución espacio-temporal de Santa Teresa la convierte en un agujero negro. Por un lado, este se lee como la metáfora del vacío epistemológico contemporáneo; por otro lado, como el resultado de un apocalipsis ya ocurrido que no deja esperanza de salvación.

Palabras claves: Chile. Siglo XX. Literatura. Novela. Roberto Bolaño. *2666*. Espacio. Tiempo.

1. Introducción

La cantidad de historias, referencias y citas presentes en *2666* de Roberto Bolaño puede resultar abrumadora. Sin embargo, quizás la genialidad de la novela resida precisamente ahí. A través de esta multitud de contenidos, en efecto, termina por atrapar cualquier lector. A quien escribe el presente trabajo le pasó algo similar. En particular, nuestro primer encuentro con *2666* fue a través del episodio del *ready-made* del personaje de Amalfitano. Nuestra atención fue capturada, mientras leíamos el fragmento poco después de recibir noticia de admisión al programa de doble titulación entre la Universidad de Verona y la de A Coruña, precisamente por una referencia explícita a esta última ciudad. En efecto, para su *ready-made*, Amalfitano no escoge un libro al azar, sino *Testamento geométrico*, obra de Rafael Dieste, escritor nacido en La Coruña en 1899.

De ahí nuestro interés por el episodio, agudizado por el tratamiento reservado al libro. Lo llamativo, de hecho, es que el *Testamento* es colgado a la intemperie y dejado ahí hasta que se desmorone. Espontánea, entonces, surgió en nosotros una pregunta: ¿por qué? ¿Por qué, entre los millares de libros a su disposición, Amalfitano debió escoger el de Dieste? Desde luego, empezó nuestra búsqueda bibliográfica para averiguar la interpretación de la crítica, pero no logramos encontrar respuesta. La totalidad de los análisis enfocaba la operación artística a la base del gesto de Amalfitano, el significado del *ready-made* o la idea de repetición que tal producto artístico implica. Solo Anna Kraus, en su *Sin título*, nos ofreció una significativa sugerencia: la destrucción de un tratado geométrico pone en entredicho las reglas de lo que trata.

Desde esta perspectiva, elaboramos la hipótesis que la disolución del libro de Dieste significara un cuestionamiento de la coordenada espacial según la que concebimos la realidad. Después de terminar la lectura de *Testamento geométrico* y entender que el Espacio euclidiano conlleva también el concepto de Tiempo, pensamos enfocar nuestro trabajo sobre la

visualización del Espacio y el tratamiento del Tiempo en *2666*. Debido a la complejidad de la obra y a los muchos ambientes en los que las historias toman lugar, decidimos limitar nuestro análisis a las coordenadas espacio-temporales de Santa Teresa.

El objetivo de las páginas siguientes, entonces, consiste en demostrar que, por la disolución de las reglas espaciales y perspectivas convencionales y la suspensión temporal que la caracteriza, el espacio de la ciudad ficticia de Santa Teresa puede definirse un *agujero negro*. Con esto, pretendemos ampliar la reflexión de Álvaro Bisama al cual tomamos prestado el término. Si él lo emplea para definir la obra de Bolaño debido a su carencia de pistas interpretativas, nosotros proponemos utilizarlo para describir el tratamiento del Espacio y del Tiempo en la ciudad germinal de *2666*.

Para apoyar la validez de tal definición, se escogieron los pasajes de la novela que, a nuestro juicio, mejor permiten demostrar, por un lado, el cuestionamiento del Espacio euclidiano y de la perspectiva que sobre este se funda y, por otro lado, la ausencia de temporalidad. De tal manera, después del encuadramiento teórico a través de un análisis del significado del *ready-made*, del manual geométrico de Dieste (segundo capítulo) y de los fundamentos de la perspectiva clásica (tercer capítulo), el trabajo se centra en una discusión de fragmentos textuales a fin de investigar la visualización espacial de Santa Teresa (tercer y cuarto capítulo) y el tratamiento del Tiempo en ella (quinto capítulo).

A lo largo de nuestra discusión, se intentará también subrayar las implicaciones filosóficas que la representación de Santa Teresa como un agujero negro conlleva. Por un lado, suponemos que el desafío y el descrédito de las coordenadas humanas esconde una denuncia del vacío epistemológico de la contemporaneidad. Por otro lado, la atmósfera infernal creada por las modalidades descriptivas analizadas se interpreta desde la perspectiva nihilista de Roberto Bolaño. En efecto, proponemos considerar la ciudad como un escenario post-apocalíptico, fruto de la desilusión del autor frente a cualquier tipo de visión teleológica. Por

esta misma razón, para la ciudad de Santa Teresa, se rechazarán otras definiciones como la de utopía o no lugar (sexto capítulo).

2. El descrédito de un libro serio y cargado de principios

Con respecto a la precedente y también a las siguientes secciones de 2666, «La parte de Amalfitano» es la que menos acciones contiene. En efecto, en ésta se presenta la figura de Amalfitano, profesor de filosofía en la Universidad de Santa Teresa, del cual el narrador enfoca más las elucubraciones mentales y las inquietudes—a través de las cuales el lector entiende que, en realidad, Amalfitano es un hombre al borde de la locura—que las gestas. De ahí que las raras acciones relatadas en el capítulo no pueden liquidarse como meros episodios insignificantes insertados para rellenar la narración. Más bien, hay que preguntarse si, acaso, esconden un significado más profundo. De tal manera, entonces, pretendemos proceder con el episodio de *Testamento geométrico*.

Es este un libro curioso para Amalfitano, puesto que no recuerda cómo terminó embalado junto a sus otros libros. No recuerda cuándo ni dónde lo compró, una extrañeza que lo sorprende y lo angustia un poco, hasta que un día:

Amalfitano . . . *apretó con fuerza el libro de Dieste* que aún sostenía en su mano izquierda. . . . Y luego se dirigió otra vez hacia el fondo de su jardín esquilmado . . . *se fijó en los cordeles, cuatro hileras*, atados, por un lado, a una especie de portería de fútbol de dimensiones más pequeñas, dos palos de no más de un metro ochenta enterrados en la tierra y un tercer palo, horizontal, claveteado a los otros por ambos extremos . . . y del que pendían los cordeles hasta unos ganchos fijados en la pared de la casa. *Era el tendedero de la ropa*, aunque sólo vio una blusa de Rosa . . . y un par de bragas y dos toallas que aún chorreaban. En la esquina, en una casucha de ladrillos, estaba la lavadora. Durante un rato se quedó quieto, respirando con la boca abierta, apoyado en el palo horizontal del tendedero. Después entró en la casucha como si le faltara oxígeno y de una bolsa de plástico con el logotipo del supermercado al que iba con su hija a hacer la compra semanal *extrajo tres pinzas para la ropa . . . y con ellas enganchó y colgó el libro de uno de los cordeles* y luego volvió a entrar en su casa sintiéndose mucho más aliviado. (Bolaño, 2666 257–258, énfasis añadido)¹

El profesor chileno tiende el libro como fuera la blusa de su hija y lo deja ahí colgado en el tendedero durante días. El objeto, como explica a su hija Rosa, es «ver cómo resiste la intemperie, los embates de esta naturaleza desértica» (259).

¹ Desde ahora, para las citas de 2666 solo se indicará el número de página, sin repetir cada vez el nombre del autor y el título de la obra.

A primera vista, tal acción no puede sino insinuar en el lector la sospecha de que Amalfitano se está volviendo loco, una duda que parece confirmada en las páginas siguientes cuando el hombre entabla una conversación con una misteriosa voz que lo visita durante la noche. Sin embargo, el libro colgado es más que la obra de un profesor de filosofía enloquecido: es la emulación de una obra de arte, es decir, la re-producción de un *ready-made* del artista Marcel Duchamp. Para lograr entender el significado del gesto de Amalfitano, entonces, consideramos oportuno partir del análisis de la obra del artista francés.

2.1. La idea era de Duchamp: el *Ready-made malheureux*

«La idea, por supuesto, era de Duchamp» (258). Con estas palabras el narrador comenta la escena descrita arriba antes de relatar la historia de la obra de arte del dadaísta francés.



Fig. 1 *Ready-made malheureux* de Marcel Duchamp.

Foto atribuida a Suzanne Duchamp (c. 1919).
Fuente: Talia Kwartler, «Suzanne Duchamp's Readymade Paintings», *Object*, vol. 22, núm. 1, 2020, p. 39.

Amalfitano, en efecto, decide colgar el libro de geometría de Rafael Dieste porque se acuerda de una obra de Marcel Duchamp, el *Ready-made malheureux*, que consistió precisamente en dejar colgado un tratado geométrico de la ventana hasta que los agentes atmosféricos lo deshicieron. De esta obra solo queda una fotografía (fig. 1)—por supuesto, la exposición del libro a la intemperie causó su destrucción—sacada por Suzanne Duchamp, la hermana del artista francés. De hecho, la obra fue pensada como regalo de boda para ella y su marido Jean Crotti a los que, desde Buenos Aires donde se

encontraba cuando la pareja se casó en 1919, Marcel Duchamp envió por correo las indicaciones para realizar ese *ready-made* infeliz.

Es interesante observar que, en su texto, Bolaño cita directamente al biógrafo de Duchamp, Calvin Tomkins, cuando recuerda la explicación proporcionada por el mismo artista sobre su intención al realizar—mejor, al hacerlo realizar a su hermana—este *ready-made*. El narrador refiere: «sigue Tomkins: “En los últimos años, Duchamp confesó a un entrevistador que había disfrutado *desacreditando* ‘la seriedad de un libro cargado de principios’ como aquél» (258–259, énfasis añadido). Nuestra propuesta es que ese comentario del artista francés—su goce frente a la desacralización de un libro relleno de principios—no está puesto casualmente, sino que ofrece la clave de lectura adecuada tanto para el *Ready-made malheureux* como para su re-producción en el mundo ficcional de *2666* por parte de Amalfitano.

«Desacreditar», el verbo empleado por Tomkins para describir la intención de Duchamp, se presta a la definición de *ready-made*. De hecho, la voluntad de desacreditar el concepto tradicional de obra de arte, el intento provocador y desacralizador de estos productos artísticos son ampliamente reconocidos. Baste con mencionar dos de los más irreverentes, *Fontaine* y *L.H.O.O.Q.*, para entender su afrenta desconcertante a los principios tradicionales del arte (Toppi 1). En efecto, el mismo Duchamp, en el *Diccionario abreviado del surrealismo*, define el *ready-made* como «objeto cotidiano ascendido a la dignidad de objeto artístico por la simple elección del artista» (Breton y Eluard 86). De ahí su valor desacralizador, puesto que sacralizar lo baladí, como una rueda de bicicleta o un urinario, implica por otro lado y contemporáneamente una desacralización del arte mismo. En otras palabras, si todo puede convertirse en objeto artístico, ¿qué es lo que distingue el arte del no-arte? El *ready-made*, entonces, cuestiona precisamente la noción tradicional de obra artística: parece no requerir la creatividad que generalmente se le exige al artista, ya que, como indica su nombre, está ya-hecho antes de su intervención.

Efectivamente, suscitar esa duda en el espectador es precisamente la *raison d'être* del *ready-made*. La reflexión sobre el arte, el desafío de los valores tradicionales, el cuestionamiento de las creencias heredadas del pasado son el fundamento de estos productos artísticos. Si bien el *ready-made* no puede considerarse el responsable de la revolución que condujo al arte conceptual de los años sesenta—nueva manera de entender el arte fruto de un proceso constante a lo largo de décadas; no olvidemos que la vanguardia, de la cual el *ready-made* es expresión, sí contribuyó a desestabilizar el sistema tradicional de las Bellas Artes (Toppi 20). Desde esta perspectiva, entonces, hay que considerar también el *Ready-made malheureux*.

Para nuestro análisis, seguimos el camino indicado por el trabajo de Anna Kraus sobre lo visual en 2666, *Sin título*, que bien subraya el carácter provocador de la obra y el intento innovador de Duchamp al realizar este *ready-made*. La crítica define el libro colgado como una «obra de arte procesal» ya que el *ready-made* está pensado como un «proceso performativo espacio-temporal» (Kraus 39). Es decir, mientras que un cuadro o una escultura tradicionales *son* estáticos en el espacio y en el tiempo—existen en el espacio sólo desde que son creados, y no se alteran a lo largo del tiempo—el *Ready-made malheureux*, en cambio, existe en el espacio mental aún antes de ser materialmente creado y sigue existiendo después de haber desaparecido por la acción del tiempo, a pesar de su ausencia material. Kraus lo explica así:

[E]ste *ready-made* se balancea en un movimiento simétrico: concebido en el espacio virtual de la mente de Duchamp, cobra su forma material a fuerza de un acto verbal performativo, es decir, emerge de una ausencia de materialidad, y luego empieza su existencia temporal condicionada por su gradual desvanecimiento para finalmente desaparecer en otro espacio abstracto: el de la ausencia física, el de la memoria de los espectadores y de los escritos de los teóricos de arte . . . (Kraus 40)

El *ready-made* duchampiano, entonces, se configura como una subversión de los límites espacio-temporales tradicionalmente impuestos a la obra de arte. Su materialidad, su presencia física en el espacio es cuestionada, mientras la cuarta dimensión, el tiempo, interviene directamente en la obra misma (Kraus 41).

A estas alturas, resulta evidente que Espacio y Tiempo son los ejes principales del *ready-made* duchampiano. Esto queda aún más claro cuando se considera que el libro colgado a la intemperie es un manual de geometría y, en particular, de geometría euclidiana (Kraus 35–36). Lo que parece un mero detalle adquiere, en realidad, relevancia al pensar que la geometría euclidiana es el sistema sobre el cual se basa nuestra percepción del mundo desde Euclides—III siglo a.C.—hasta la contemporaneidad. Además, la geometría euclidiana es el fundamento también de la perspectiva clásica, el sistema de representación mimética empleado a partir del Renacimiento. En otras palabras, el libro de geometría destruido por los agentes atmosférico en la obra de Duchamp condensa en sí los principios que soportan nuestra concepción de Espacio y—pasando por el concepto de movimiento como *sucesión* de posiciones en ese mismo Espacio—también nuestra idea de Tiempo.

Entonces, si a través del *Ready-made malheureux* Duchamp termina por deshacerse de ese manual de geometría, esto se puede explicar como la voluntad del artista de poner en tela de juicio precisamente esos ejes—Espacio y Tiempo—sobre los cuales tradicionalmente se apoya nuestra visión de la realidad, principios que damos por sentados desde que aprendemos a concebir el mundo, y que son, por supuesto, meros frutos de convenciones. Se confirma así el papel subversivo e irreverente del *ready-made*, pero también su carácter conceptual, puesto que la obra del francés no se limita a presentar un libro colgado de un cordel, sino que empuja el observador a interrogarse sobre la validez de los principios que ese mismo libro propina. Así, teniendo en cuenta todo lo dicho hasta aquí, el verbo «desacreditar», empleado por el biógrafo de Duchamp al recordar la intención del artista cuando concibió el *ready-made*, se carga ahora de un significado más complejo. No solo, como se ha comentado antes, define la naturaleza de cualquier *ready-made*, sino que sugiere el intento de poner en entredicho todos esos principios heredados del pasado, como las coordenadas espacio-temporales. Una actitud que abre camino a reflexiones filosóficas más profundas.

2.2. ¿Qué pensarían aquellos que viven o frecuentan la quinta dimensión?

Las mismas consideraciones pueden traerse a colación en el momento de comentar la reactivación del *ready-made* duchampiano en el mundo ficcional de *2666*, sobre todo si se considera que el libro empleado por Amalfitano no es un libro cualquiera, sino un libro de geometría y, en particular, de geometría euclidiana. La obra en cuestión es, como hemos anunciado, *Testamento geométrico*, manual escrito por el gallego Rafael Dieste en 1975 y compuesto—como recuerda también el narrador de «La parte de Amalfitano»—de tres partes: «Introducción a Euclides, Lobatchevski y Riemann», «Los movimientos en geometría» y «Tres demostraciones del V postulado».

Como creemos que nada es casual en la obra de Bolaño, parece necesario quedarse en analizar a grandes rasgos—sin la pretensión de adentrarnos en discusiones geométricas complejas—el contenido de la obra de Dieste. En efecto, si hubiera querido simplemente presentar el desmoronamiento de un libro de geometría, Bolaño no habría necesitado referirse a las tres secciones del manual del escritor gallego, ya que el mero título habría sido suficiente para identificarlo como tal. Sin embargo, el autor no solo indica el título de las tres partes mencionadas arriba (251), sino que también se detiene sobre un comentario que se encuentra en la solapa de la edición del libro de Amalfitano: «esta obra de Dieste, decantación final de sus reflexiones e investigaciones acerca del Espacio, cuya noción se halla implicada en cualquier ordenada discusión sobre los fundamentos de la Geometría» (252). Nos parece, entonces, que la elección de *Testamento geométrico* no fue casual y un vistazo a su contenido permite averiguarlo.

La primera parte de la obra de Dieste presenta tres concepciones geométricas diferentes, la euclidiana y dos no euclidianas. Es interesante notar, sin embargo, que el autor, aunque presenta dos sistemas geométricos que rechazan el sistema de Euclides, no pierde ocasión para subrayar la cercanía entre las geometrías no euclidianas y la euclidiana. Por ejemplo, dejando

de lado las demostraciones técnicas, cuando Dieste comenta el concepto de orisfera en la geometría de Lobatchevski, concluye así: «En suma, la orisfera sólo difiere del plano euclídeo en que no es plana, sino curva. *En superficie*, su geometría es la del plano euclídeo» (Dieste 56–57, énfasis en el original). De la misma manera, al terminar el análisis de la recta y del plano en el sistema de Riemann, Dieste comenta así: «Resulta, así, que “geoméricamente” la recta sigue siendo *recta*, y el plano sigue siendo *plano*, aun cuando el espacio se declare curvo desde el punto de vista analítico o trigonométrico» (78). En suma, el objeto de Rafael Dieste parece ser confirmar la validez de la geometría euclidiana y de su concepción del Espacio. Aun cuando presenta y admite el rigor lógico de las teorías no euclidianas, en efecto, el autor subraya como éstas no pueden prescindir del todo de la geometría de Euclides.

La misma confirmación de la validez del sistema euclidiano se encuentra en la tercera parte de *Testamento geométrico*, donde Dieste profundiza la cuestión del V postulado de Euclides, el de la existencia de las rectas paralelas. Se trata de un principio crucial, puesto que sobre su rechazo se fundan los sistemas geométricos no euclidianos. En la última sección de su manual, entonces, Dieste presenta tres posibles demostraciones del V postulado euclidiano. Mejor dicho, ya que por ser un postulado se queda por definición indemostrable, el autor presenta tres demostraciones de otro tipo de paralelismo, el paralelismo asintótico—lobatchevskiano, es decir, no euclidiano—subrayando que admitir esas demostraciones implicaría desmentir la posibilidad de movimiento—de *traslación paralela*—para la recta, un concepto establecido por Dieste de manera inequívoca. Entonces, el autor concluye que «sólo nos queda admitir, como única posible, la hipótesis euclídea, en absoluto concordante con la lógica de la movilidad» (Dieste 142). En efecto, a la crítica que alguien podría hacerle por haber evidenciado alguna contradicción en un sistema no euclidiano, lo cual implicaría evidenciarla también en la geometría euclidiana—defensa generalmente empleada por los sostenedores de las teorías que rechazan las hipótesis de Euclides—Dieste ya había respondido en la primera

parte: «la geometría lobatchevskiana podría implicar alguna recóndita contradicción e inconsistencia, sin que ello afectase en lo más mínimo a la geometría euclídea» (60).

Por fin, el movimiento, al cual nos referimos para la demostración de la existencia de las rectas paralelas, es el asunto central de la segunda parte de *Testamento geométrico*. El objeto de Dieste es confirmar que, cuando en sus demostraciones Euclides emplea conceptos como el de superposición, lo que implícitamente está sugiriendo es el movimiento. Sin embargo, como recuerda el mismo autor del *Testamento*, hablar de movimiento implica necesariamente abarcar el concepto de Tiempo. «Si el movimiento es ocupar sucesivamente varias posiciones, es evidente que no es posible hablar de él sin ver aparecer la idea de tiempo, incluida en el vocablo *sucesivamente*» (Dieste 93, énfasis en el original). Y si bien el Tiempo no puede definirse como una noción propiamente geométrica—porque, como recuerda Dieste, «la idea de temporalidad . . . es *primitiva*, previa, básica» (95, énfasis en el original)—no cabe duda de que está estrechamente relacionado con el movimiento: «*Movimiento es, en suma, la palabra que designa en geometría una variación interpuntual continua, conforme con las propiedades de los entes geométricos y, asimismo, con la lógica espacio-temporal de la continuidad*» (Dieste 95, énfasis añadido).

A estas alturas, resulta claro que *Testamento geométrico* no hace sino reconfirmar la validez de los dos ejes sobre los que se funda la concepción humana de lo real: el Espacio—según la tradicional interpretación euclidiana—y el Tiempo. Defender la geometría de Euclides significa defender su concepción del Espacio *tridimensional*, con su *plano plano* y sus *rectas paralelas*. Confirmar la esencia del movimiento de los elementos geométricos como capacidad de ocupar *sucesivamente* posiciones diferentes en el mismo Espacio significa confirmar el concepto de Tiempo que damos por sentado cuando observamos la realidad. En suma, aceptar las demostraciones de Dieste significa reconocer que sí Espacio euclidiano y Tiempo son las

coordenadas básicas sobre las que se apoya nuestra percepción, significa aceptarlos como nuestros válidos fundamentos epistemológicos.

Es evidente, entonces, que colgar el libro y ponerlo a la intemperie adquiere un sentido aún más profundo. Tender un tratado de geometría euclidiana y dejarlo deshacer por los agentes atmosféricos implica más que una actitud irreverente y provocadora. Como decía Duchamp, significa *desacreditar* los principios encarnados por el mismo manual, cuestionar la validez de su contenido. Si *Testamento geométrico* defiende el concepto de Espacio y Tiempo como ejes de nuestra percepción, la instalación de Amalfitano cuestiona la idea de que esas coordenadas nos permiten llegar a comprender la realidad y parece «probar la inutilidad del conocimiento», puesto que «este conocimiento . . . está en un proceso de disgregación inminente en aquel tendedero, que puede representar una especie de entierro parsimonioso» (Zúñiga).

Se interpreta, entonces, este cuestionamiento de las coordenadas humanas, Espacio y Tiempo, como una denuncia de su deficiencia en la construcción de la episteme. En efecto, el espacio-temporal es sólo un modelo posible para la interpretación de la realidad. Pero ¿quién nos asegura que es la manera correcta de comprender el mundo? Desde esta perspectiva, no resultan tan tontas como podrían parecer las preguntas de Hans Reiter durante una velada en la casa de Grete von Joachimsthaler, amiga de Halder, cuando un director de orquesta discute de la cuarta dimensión:

[¿Q]ué pensarían aquellos que vivían o frecuentaban la quinta dimensión[?] . . . ¿[Q]ué pensarían los que tenían acceso libre a la sexta dimensión de aquellos que se instalaban en la quinta o en la cuarta dimensión? ¿Qué pensarían los que vivían en la décima dimensión, es decir los que percibían diez dimensiones, de la música por ejemplo? ¿Qué era para ellos Beethoven? ¿Qué era para ellos Mozart? ¿Qué era para ellos Bach? (879).

También la respuesta con la cual se contesta el joven Reiter es significativa: «Probablemente . . . sólo ruido, ruido como de hojas arrugadas, ruido como de libros quemados» (880). Parece superfluo subrayar que las hojas arrugadas y los libros destruidos por el fuego recuerdan el desmoronamiento de *Testamento geométrico* sobre el cordel del tendedero. En suma, las cuatro

dimensiones con las que el hombre percibe e interpreta lo real solo demuestran su finitud. Más que instrumentos de comprensión resultan límites que impiden llegar al sentido profundo de la existencia. Por eso, a través de su *ready-made* Amalfitano desacredita el Espacio y el Tiempo implicados por la geometría euclidiana.

Tal postura encaja perfectamente con la visión nihilista de Roberto Bolaño. Según el autor, efectivamente, en un mundo complejo, al borde del abismo y sin trascendencia, como el retratado en su novela y en el que vivimos, no queda ninguna posibilidad de construir una episteme. Hay que enfrentarse con un vacío epistemológico, mientras la búsqueda de algún sentido siempre resulta frustrada, ya que la finitud del hombre frente a la complejidad de la realidad nunca le permite agarrarlo. De ahí que de los textos de Bolaño no hay que esperar soluciones, por lo cual parece relevante la advertencia número uno que el crítico Álvaro Bisama ofrece a quien se disponga a leer los textos del autor chileno: «léase a Bolaño como a una especie de *agujero negro* que de cuando en cuando deja salir alguna luz o da alguna pista» («Todos somos monstruos» 81), pistas que, sin embargo, siempre se revelan ilusorias, contradictorias o incompletas.

Y precisamente de Álvaro Bisama tomamos prestada la imagen del *agujero negro* para identificar la operación realizada por el autor chileno en las páginas de *2666*. Lo que se intentará demostrar a continuación, efectivamente, es que, no solo el agujero negro define la aniquilación de cualquier tipo de significado en la obra de Bolaño, sino que el agujero negro puede describir también su operación visual. Además de cuestionar a Amalfitano con su *ready-made*, también Bolaño cuestiona las coordenadas espacio-temporales a lo largo de su novela. En particular, el análisis de la modalidad descriptiva con la que se presenta la ciudad de Santa Teresa permitirá percibir cómo el autor obra en ella una disolución completa del Espacio y del Tiempo, una subversión de las convenciones que, otra vez, remiten al vacío epistemológico que caracteriza nuestra contemporaneidad.

3. Una novela desenfocada

Desacreditar la geometría euclidiana, como ya se ha sugerido, significa también desacreditar la perspectiva clásica que sobre el sistema de Euclides se funda. El *ready-made* de Amalfitano, entonces, no solo pone en entredicho las coordenadas espacio-temporales con las que concebimos la realidad, sino que cuestiona también esas convenciones geométricas a través de las cuales la realidad comúnmente se representa. Desde el Renacimiento, en efecto, la técnica perspectiva fue la privilegiada por los artistas que intentaran realizar representaciones miméticas de lo real. Es decir, la perspectiva se apreciaba como instrumento de ilusión naturalística (Dalai Emiliani 155).

Sin embargo, precisamente de ilusión se trata. En su divisorio análisis *La perspectiva como «forma simbólica»*, el historiador del arte Erwin Panofsky lo subraya claramente desde el comienzo. Creer que la representación perspectiva de un espacio corresponde precisamente a la imagen que percibiría el observador si observara ese espacio con sus mismos ojos es una ilusión. Esto es porque la perspectiva

presupone dos hipótesis fundamentales: primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual.

Estos dos presupuestos implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad (si por «realidad» entendemos en este caso la efectiva impresión visual en el sujeto). La estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (es decir, un espacio matemático puro) es totalmente opuesta a la del espacio psicofisiológico . . .

La construcción perspectiva exacta abstrae de la construcción psicofisiológica del espacio, fundamentalmente: el que no sólo es su resultado sino verdaderamente su finalidad, realizar en su misma representación aquella homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio desconoce, trasformando el espacio psicofisiológico en espacio matemático. . . . [P]rescinde de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo, lo cual confiere al «campo visual» una forma esferoide . . . (Panofsky 12–14)

Entonces, puede notarse que la representación perspectiva implica un doble nivel de ilusión. No solo la realidad que pretende representar—la «impresión visual en el sujeto» de la cual habla Panofsky—ya es una ilusión de realidad, puesto que la percepción del sujeto está condicionada

por las coordenadas espacio-temporales del hombre que, como comentamos arriba, limitan la comprensión de lo real. Sino que también la representación perspectiva es una ilusión abstracta de esa misma realidad ilusoria percibida por el sujeto.

Además, la perspectiva clásica es contradictoria: por un lado, matematiza la percepción visual volviéndola objetiva; por otro lado, la percepción visual que devuelve depende de la posición de un punto de vista libremente escogido y, por lo tanto, todavía subjetivo. A tal propósito, Panofsky comenta:

La historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo: Por eso la reflexión artística tuvo siempre que replantearse en qué sentido debía utilizar este método ambivalente. Tenía que preguntarse, y se preguntó, si la construcción perspectiva del cuadro debía regirse por la posición efectiva del observador . . . o si, por el contrario, es el observador quien debía colocarse idealmente en la posición correspondiente a la estructura perspectiva del cuadro . . . (Panofsky 49–50)

En suma, la perspectiva renacentista no fue sino una convención. A pesar de su intento de realizar una representación mimética de la realidad, lo que restituye al observador es simplemente una ilusión de realidad. No corresponde a la imagen que los ojos humanos percibirían. Tampoco puede considerarse una manera objetiva de representar el mundo, ya que se queda limitada por sus propias reglas. En efecto, la adopción de un punto de vista—el eje de la representación perspectiva—depende de la voluntad subjetiva de quien compone esa misma representación y excluye los demás puntos de vista, devolviendo así al espectador sólo una de las posibles percepciones de la misma escena.

A estas alturas, se entiende que la destrucción de un manual de geometría euclidiana, implicada tanto por el *ready-made* duchampiano como por su reactivación ficcional en «La parte de Amalfitano», no solo desacredita las coordenadas fundamentales—Espacio y Tiempo—de la percepción humana de lo real, sino que cuestiona también su representación mimética. El objeto de la *mimesis* sería devolver una imagen fiel de la realidad pero, por

definición, esa *mimesis* es simplemente una imitación, es decir, una ilusión de esa realidad. Siendo copia de lo real lo único que permite alcanzar es una imagen ilusoria de lo que realmente es el mundo. Otra vez, entonces, se pone en entredicho la confianza en la posibilidad de agarrar esa esencia de lo real que sigue escapándosele al hombre. Por eso, al comentar el rechazo de la perspectiva clásica por parte de Duchamp, la crítica Kraus explica:

La perspectiva geométrica . . . aparece aquí como una condensación de costumbres impensadas que de modo imperceptible forman la visión del espectador, grabando en ella hábitos, normas y reflejos preestablecidos por el sistema monocular fundado, como suele decirse, en la ventana de Alberti. . . . El desafío de la perspectiva clásica, en la obra [el *Ready-made malheureux*], no se limita a una cuestión técnica o formal, ni siquiera estética, sino que adquiere dimensiones filosóficas más amplias. (Kraus 36)

No se trata, en efecto, solo de cuestionar la eficiencia de la técnica perspectiva al fin de restituir al observador una imagen fiel de la realidad. Se trata, sobre todo, de reflexionar sobre la efectiva posibilidad de alcanzar esa misma imagen. Si la complejidad de lo real no permite al hombre—limitado por sus coordenadas espacio-temporales—captar la verdadera imagen del mundo, ¿cómo se puede pensar que lo logra la perspectiva? La imagen perspectiva es un engaño para los ojos del espectador, porque la realidad es mucho más que la mera imagen que la representación perspectiva les proporciona.

De la misma manera que Duchamp, también Bolaño, a través del personaje de Amalfitano, cuestiona la validez de la perspectiva como instrumento para captar la verdadera imagen de lo real. Es precisamente por esta razón, proponemos, que la representación espacial de *2666* puede considerarse el resultado de un rechazo de las reglas perspectivas. En particular, en el capítulo siguiente se intentará demostrar que las páginas de la novela permiten al lector visualizar un espacio del cual nunca puede percibirse un *foco*, donde con ese término se entiende el punto, llamado también punto de fuga, en el cual converge la proyección perspectiva de un sistema de rectas paralelas entre sí e incidentes al cuadro.² Y como el foco es uno de los

² Cfr. Marisa Dalai Emiliani, «La questione della prospettiva», *La prospettiva come «forma simbolica»*, por Erwin Panofsky (Abscondita, 2007), pp. 166–169, nota 23. En la fig. 2, Dalai Emiliani resume los fundamentos de la proyección central o perspectiva. En el *centro visual* (V) se supone situado el observador. De ahí proceden

puntos fundamentales en la realización de una imagen perspectiva, su ausencia en *2666* se interpreta como una textualización del proceso inaugurado por el *ready-made* de Amalfitano, es decir, el rechazo de la perspectiva clásica como instrumento adecuado para la representación de la realidad.

3.1. Santa Teresa, un foco desenfocado

Probablemente nuestra afirmación según la cual no existiría un foco en la novela de Bolaño resultará extraña a la mayoría de los lectores de *2666*. En efecto, sí hay un elemento común que une todas las partes que la componen. Se trata de Santa Teresa, la ciudad mexicana donde todos los personajes convergen. Los críticos, personajes de la primera parte, en efecto, ahí llegan durante su búsqueda del misterioso escritor Benno von Archimboldi. Ahí es también donde se encuentra el profesor Amalfitano, protagonista de la segunda parte, y a donde se dirige Óscar Fate, el periodista enviado a Santa Teresa para cubrir un encuentro de boxeo. La ciudad es, además, el trasfondo de los asesinatos de mujeres relatados en la penúltima parte de la novela

los «rayos visuales» (Panofsky 12) que se proyectan sobre un plano vertical llamado *cuadro* (quadro), el cual se eleva sobre otro plano horizontal, el *geometral* (geometrale). Este interseca el cuadro en la *recta fundamental* (fondamentale). h es la distancia del geometral del centro visual. La intersección del cuadro con el plano horizontal que pasa por ese mismo centro visual es la *línea del horizonte* (orizzonte), a la cual pertenece el *punto de vista* (V_0), es decir, el pie de la perpendicular trazada desde el centro visual al cuadro. Tal perpendicular representa la *distancia* (distanza) entre centro visual y cuadro. Volcando esa distancia sobre el cuadro se obtiene un *círculo de distancia*, cuyos dos puntos de intersección con el horizonte se llaman *puntos de distancia* (D_1 y D_2) y coinciden con los puntos de fuga de los dos sistemas de rectas paralelas incidentes al cuadro e inclinadas de 45° con respecto a eso. El punto de vista, en cambio, coincide con el punto de fuga de las rectas ortogonales al cuadro.

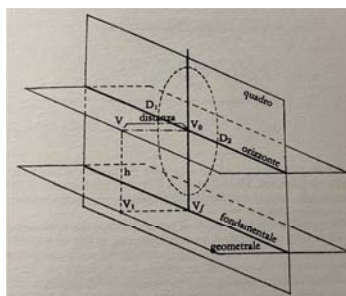


Fig. 2 La proyección central o perspectiva. Fuente: Marisa Dalai Emiliani, «La questione della prospettiva», *La prospettiva come «forma simbolica»*, por Erwin Panofsky (Abscondita, 2007), p. 167.

y el destino final de Hans Reiter, el hombre que se cela detrás del seudónimo de Benno von Archimboldi, que ahí se dirige para ayudar al nieto, Klaus Haas, sospechoso de esos asesinatos.

Sin embargo, el que puede parecer un foco desde un punto de vista narrativo o estructural, deja de serlo desde un punto de vista espacial. Podríamos definir Santa Teresa como un *foco desenfocado* ya que, a pesar de ser el lugar ficticio donde los personajes y los hilos narrativos se entrelazan, nunca resulta realmente identificable. Y esto no se debe tanto al hecho de que Santa Teresa es un lugar fruto de la imaginación de Bolaño,³ sino más bien a la modalidad con la cual el autor la describe. A pesar de las numerosas referencias a los diferentes barrios, a las varias calles, a los edificios que componen la ciudad, no sería posible trazar su mapa. Las muchas indicaciones con las que Bolaño rellena el texto sólo sirven para ilusionar el lector que, en realidad, no logra visualizar una imagen nítida de Santa Teresa. Esto resulta evidente al leer las únicas dos descripciones bien detalladas del espacio de la ciudad fronteriza que se presentan a continuación.

La primera se encuentra en «La parte de los críticos», cuando los tres llegados a Santa Teresa en búsqueda del escritor alemán al cual han dedicado su trabajo académico deciden dar una vuelta por la ciudad. Así la describe el narrador:

Hacia el oeste la ciudad era muy pobre, con la mayoría de las calles sin asfaltar y un mar de casas construidas con rapidez y materiales de desecho. En el centro la ciudad era antigua, con viejos edificios de tres o cuatro plantas y plazas porticadas que se hundían en el abandono y calles empedradas que recorrían a toda prisa jóvenes oficinistas en mangas de camisa e indias con bultos a la espalda, y vieron putas y jóvenes macarras holgazaneando en las esquinas, estampas mexicanas extraídas de una película en blanco y negro. Hacia el este estaban los barrios de clase media y clase alta. Allí vieron avenidas con árboles cuidados y parques infantiles públicos y centros comerciales. Allí también estaba la universidad. En el norte encontraron fábricas y tinglados abandonados, y una calle llena de bares y tiendas de souvenirs y pequeños hoteles, donde se decía que nunca se dormía, y en la periferia más barrios pobres, aunque menos abigarrados, y lotes baldíos en donde se alzaba de vez en cuando una escuela. En el sur descubrieron vías férreas y campos de fútbol para indigentes rodeados por chabolas, e incluso vieron un partido, sin bajar del coche, entre un equipo de agónicos y otro de hambrientos terminales, y dos carreteras que salían de la

³ La crítica reconoce, sin embargo, cierta semejanza entre este lugar ficticio y la ciudad mexicana Ciudad Juárez de la cual sería trasunto literario (Cfr. Arndt Lainck; Álvaro Bisama, «Nuevos mapas del infierno»; Ilse Logie; Edmundo Paz Soldán).

ciudad, y un barranco que se había transformado en un basurero, y barrios que crecían cojos o mancos o ciegos y de vez en cuando, a lo lejos, las estructuras de un depósito industrial, el horizonte de las maquiladoras. (178–179)

Resulta evidente que, a pesar de que la descripción se desarrolla ordenadamente según los cuatro puntos cardinales, nada ayuda al lector en la visualización del entramado de la ciudad. Solo hay escorzos de las diferentes zonas: en el oeste se encuentran casas pobres, en el centro viejos edificios, en el este los barrios de clase media con avenidas arboleadas, en el norte las fábricas y en el sur vías férreas. Pero de ninguna manera se lograría trazar un mapa detallado donde las diferentes áreas están unidas por calles y carreteras precisas.

Lo mismo es válido para el segundo pasaje textual en el que el narrador se detiene para una descripción bien detallada de Santa Teresa. Se trata del episodio en el cual el antiguo agente del FBI Albert Kessler, llegado a México para ayudar las investigaciones sobre los asesinatos de mujeres, decide visitar enteramente la ciudad. De tal manera sigue la narración:

El taxista dijo okey y partieron. . . . Estuvieron dando vueltas por el centro de la ciudad, por la colonia Madero-Norte y por la colonia México, casi hasta llegar a la frontera desde donde se divisaba El Adobe, que ya era territorio norteamericano. Luego volvieron a la Madero-Norte y se internaron por las calles de la colonia Madero y la colonia Reforma. Esto no es lo que quiero, dijo Kessler. ¿Qué es lo que quiere, jefe?, dijo el taxista. Barrios pobres, la zona de las maquiladoras, los basureros clandestinos. El taxista volvió a cruzar la colonia Centro y puso dirección a la colonia Félix Gómez, en donde tomó la avenida Carranza y atravesó la colonia Veracruz, la colonia Carranza y la colonia Morelos. Al final de la avenida había una especie de plaza o explanada de grandes proporciones . . . de un amarillo intenso, donde se acumulaban camiones de carga y camiones de transporte público y tenderetes donde la gente vendía y compraba desde hortalizas y gallinas hasta abalorios. Kessler le dijo al taxista que parara . . . y se bajó del taxi. . . . Le preguntó a una viejita que vendía piña con chile hacia dónde iban los camiones, pues todos salían en la misma dirección. Se recogen a Santa Teresa, dijo la viejita. ¿Y más allá qué hay? . . . El parque, pues, dijo la viejita. . . . Ya ve que no me ha pasado nada, le dijo al taxista al volver al coche. . . . Vamos al parque, dijo Kessler. Al final de la explanada, que era de tierra, el camino se bifurcaba en dos direcciones, que luego, a su vez, volvían a bifurcarse en otras dos. Los seis caminos estaban pavimentados y confluían en el Parque Industrial Arsenio Farrel. . . . Kessler volvió a bajarse del taxi y respiró el aire de la maquila, el aire laboral del norte de México. . . . Hacia el norte del Parque Industrial se extendía un mar de techados contruidos con material de desecho. Hacia el sur, tras las chabolas perdidas, divisó una isla de luz y supo de inmediato que aquello era otro Parque Industrial. Le preguntó al taxista por el nombre. El taxista salió y miró durante un rato en la dirección indicada por Kessler. Ése debe ser el Parque Industrial General Sepúlveda, dijo. (780–782)

Efectivamente, aún cuando—como en este caso o como ocurre generalmente al hallazgo de los cadáveres de mujeres—el narrador ofrece referencias precisas identificando el nombre de la calle, del basurero, de la carretera o del barrio, no hay suficientes indicaciones sobre la relación entre esos diferentes lugares. De ahí que la topografía de Santa Teresa resulta aproximada, digamos, *desenfocada*. Como explica Martina Bengert, «the text evokes a concreteness and cartographic accuracy which, given that the text itself does not provide actual maps, is aimed less at orienting the reader than at creating an excess of the city’s topographical parameters, highlighting the impossibility of actually mapping its topography» (256).

Todo esto, sin embargo, no parece fruto de la casualidad, sino de una intención precisa de Bolaño: desorientar al lector. En efecto, si bien el autor realizó algunos mapas de Santa Teresa (fig. 3 y fig. 4), ninguno de ellos está incluido en ninguna de las ediciones publicadas

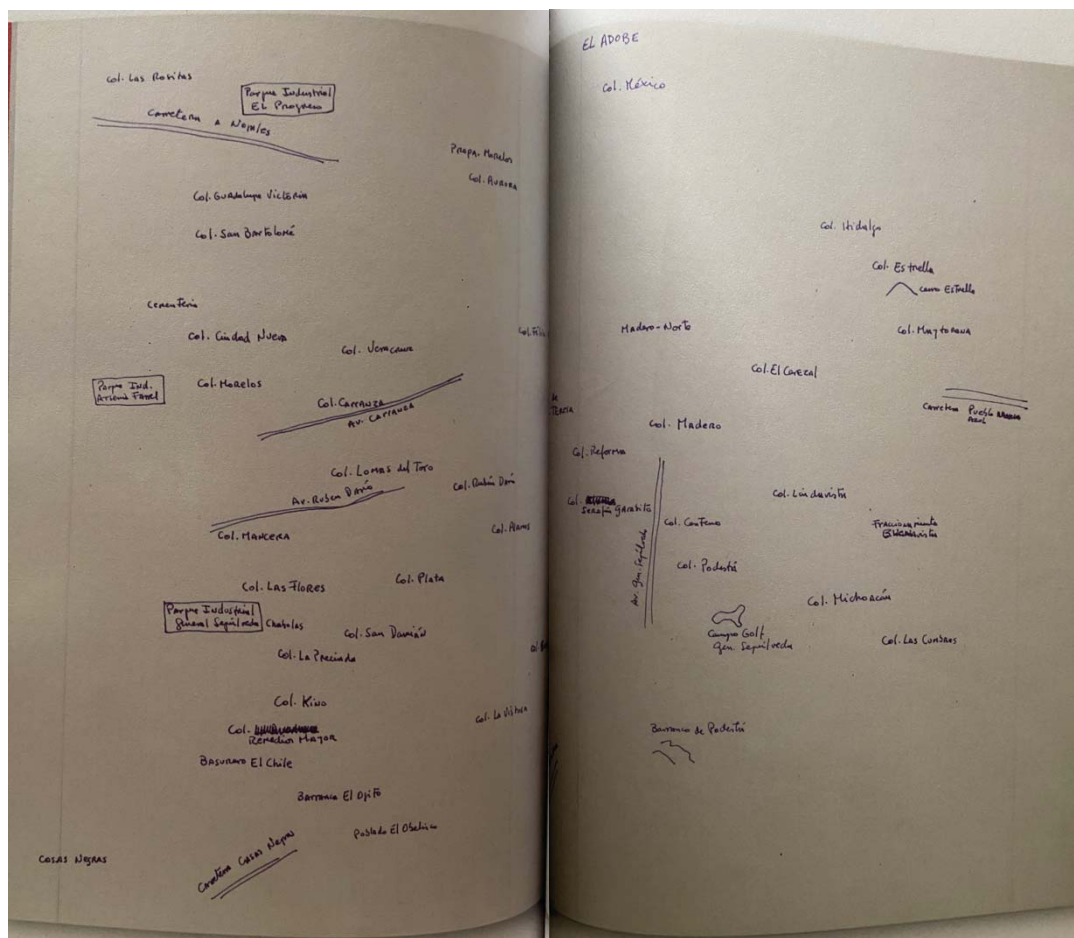


Fig. 3 y Fig. 4 Mapa de Santa Teresa realizado por Roberto Bolaño. Fuente: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, *Archivo Bolaño. 1977–2003* (Diputació Barcelona, 2013), pp. 106–107.

de 2666. Además, los esbozos mismos de Bolaño no resultan tan útiles a la hora de reconstruir la topografía de la ciudad mexicana. Por eso, Bengert denomina los dibujos del escritor chileno no precisamente «maps», sino más bien «sketch maps», es decir, «spontaneous sketches illustrating a subjective perspective onto a specific part of a city *without claiming to be representative*» (257, énfasis añadido). En ellos faltan «connections (lines, axes, or delimitations of any kind) between [the] locations» (Bengert 258).

En efecto, si bien las descripciones de Santa Teresa deberían guiarlo por la ciudad, el lector se queda aún más confundido. Los mapas imaginarios insertados en el texto no le permiten orientarse en este lugar laberíntico, sino que solo le ofrecen indicios, dejando a su cargo la búsqueda de algún hilo de Ariadna. No obstante, esta búsqueda resultará inevitablemente frustrada. ¿La razón? La misma por la cual Bolaño recupera el *ready-made* duchampiano en «La parte de Amalfitano». O sea, como el cuestionamiento de las coordenadas espacio-temporales a través de la destrucción de *Testamento geométrico* sugiere un vacío epistemológico, así la inexistencia de un mapa que pueda guiar al lector indica la imposibilidad para el hombre contemporáneo de orientarse en la complejidad de lo real.

Otro aspecto significativo es que no solo Santa Teresa es un foco desenfocado, sino que la ciudad misma carece de un verdadero foco. El centro de la ciudad, efectivamente, nunca se describe en la novela. Sí, se nomina centenares de veces—hay locales y discotecas en el centro, los periodistas que conoce Fate se alojan en un hotel del centro, los personajes van a dar un paseo por el centro, el negocio de computadoras de Klaus Haas está en el centro, algunas muertas se hallan en calles del centro—pero nunca se describe detalladamente. El pasaje donde el narrador más se detiene en esbozar el foco de Santa Teresa pertenece al episodio de la desaparición de Lucy Anne Sander:

La siguiente muerta fue Lucy Anne Sander. . . . [H]abía estado primero en El Adobe, con una amiga, y luego cruzaron la frontera en coche, dispuestas a vivir, aunque sólo fuera parcialmente, la noche inacabable de Santa Teresa. Su amiga se llamaba Erica Delmore y era la propietaria del coche y quien conducía. . . . Cuando llegaron a Santa Teresa se dirigieron directamente a la zona de las discotecas, *en el centro*, y

primero estuvieron en El Pelicano y luego en Domino's. . . . Después, de forma incoherente, se dedicaron a recorrer en coche *algunas calles del centro*, visitando los monumentos históricos de la ciudad: *la catedral, la alcaldía, algunas viejas casas coloniales, la plaza de armas rodeada de edificios porticados*. . . . Mientras rodeaban la plaza un turista norteamericano les dijo: chicas, tienen que ver la pérgola, es grandiosa. . . . [E]llas decidieron que no era una mala idea caminar un rato. La noche era radiante, fresca, llena de estrellas. Mientras Erica buscaba un sitio para estacionar, Lucy Anne se bajó, se quitó los zapatos que llevaba y se puso a correr por el césped acabado de regar. Después de estacionar Erica fue a buscar a Lucy Anne pero ya no la encontró. Decidió *adentrarse en la plaza, rumbo a la famosa pérgola*. . . . En los bancos vio parejas que hablaban o se besaban. La pérgola era de metal y en el interior, pese a la hora, jugaban unos niños insomnes. *El alumbrado*, comprobó Erica, *era débil, sólo el suficiente para no andar a ciegas*, pero la presencia de tantas personas desposeía al lugar de cualquier hálito siniestro. No encontró a Lucy Anne . . . (538–539, énfasis añadido)

Sin embargo, a pesar de que el narrador añade algún detalle sobre el centro de Santa Teresa—se entiende que hay una catedral, una alcaldía y una plaza—todavía no es posible situarla. En particular, esto resulta bastante evidente al considerar la descripción de esa plaza central y de su pérgola. Bolaño sólo ofrece particulares—los bancos con las parejas, la pérgola con los niños—pero, otra vez, como en las descripciones de Santa Teresa comentadas arriba, al lector se le escapa la visión de conjunto, como si fuera un cuadro de Arcimboldo donde solo pueden reconocerse las frutas y las verduras, pero no la cabeza que esas componen. Significativa, en este sentido, es la referencia al alumbrado débil que no permite realmente ver el centro que así permanece oscuro, difuminado, invisible.

Por fin, no solo Santa Teresa carece de foco, sino que tampoco es posible trazar sus confines de manera exacta. No por casualidad, Bengert la define una «borderless imaginary city» (253). En efecto, en la primera descripción comentada arriba, la que el narrador proporciona relatando la vuelta de los críticos por la ciudad, se subraya que:

La ciudad, como toda ciudad, era *inagotable*. Si uno seguía avanzando, digamos, hacia el este, llegaba un momento en que los barrios de clase media se acababan y aparecían, como un reflejo de lo que sucedía en el oeste, los barrios miserables . . . En la parte norte vieron una cerca que separaba a Estados Unidos de México y más allá de la cerca contemplaron, bajándose esta vez del coche, el desierto de Arizona. En la parte oeste rodearon un par de parques industriales que a su vez estaban siendo rodeados por barrios de chabolas.

Tuvieron la certeza de que *la ciudad crecía a cada segundo*. (179–180, énfasis añadido)

Otra vez, entonces, vuelve la sensación de impotencia frente a una ciudad infinita y, por eso, indeterminada, con una topografía que siempre se le escapa al lector. Cualquiera tentativa de agarrar su esencia se queda frustrada precisamente por esa «topographical ungraspability», como la define Bengert (255). Santa Teresa se confirma, entonces, una ciudad desenfocada, imposible de visualizar nítidamente, «como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo» (798).

3.2. La cárcel imaginaria de Piranesi

La subversión de las reglas perspectivas en las páginas de *2666* se asemeja a la de los grabados de Giovanni Battista Piranesi, grabador y arquitecto veneciano del siglo XVIII. En efecto, casi como para sugerir una correspondencia entre sus obras y la novela, el artista italiano es mencionado en un pasaje aparentemente del todo insignificante. Cuando Rodolfo Alatorre—el joven mexicano apasionado de Archimboldi que los críticos de la primera parte conocen durante un seminario en Toulouse—cuenta de su amigo el Cerdo, relata que a él «le seducía la idea de vivir en Italia o cerca de Italia y pasar largas temporadas en la Toscana y en Roma escribiendo un ensayo sobre Piranesi y sus cárceles imaginarias» (144). A pesar de que Piranesi nunca vuelve a ser citado en *2666*, creemos que su mención no es nada casual. En cambio, sugeriría cierta analogía—ya que hablar de influencia podría resultar excesivo al no poder probar el interés de Bolaño por la obra del italiano—entre la actitud de Bolaño y la de Piranesi frente a las reglas perspectivas tradicionales.

Efectivamente, sus obras más comentadas y las que más influyeron sobre los demás artistas europeos son los grabados que se reúnen bajo el nombre de *Carceri d'invenzione* (*Prisiones*), precisamente los citados por el narrador de *2666*. Se trata de grabados que retratan cárceles imaginarias, oscuras pero solemnes, en las cuales se encuentran máquinas y misteriosos instrumentos de tortura. Están constituidas por dos series, realizadas alrededor de

la mitad del siglo XVIII. Más bien, las primeras catorce ilustraciones, aunque no están fechadas, deberían ser creadas en 1745, si bien Piranesi mismo las hace remontar a 1742 en el catálogo de sus obras (Yourcenar 129). Casi diecisiete años después, en 1761, el grabador publicaría una segunda versión de las cárceles, retocadas y ampliadas a dieciséis. Según la tradición, estos grabados serían el fruto de las alucinaciones de las que habría padecido a causa de una fiebre malárica en 1742 (Zerbi 950). Verdad o no, lo que es innegable es que estas representaciones están caracterizadas por cierta atmósfera onírica.

A tal propósito, nadie mejor que Marguerite Yourcenar describe esta sensación de adentrarse en un sueño que el observador inevitablemente siente cuando mira uno de los grabados de Piranesi. Entre las características oníricas de las ilustraciones, la escritora registra:

[L]a *negación del tiempo*, la *desnivelación del espacio*, la levitación sugerida, la embriaguez de lo imposible reconciliado o superado, un terror más cercano al éxtasis de lo que piensan aquellos que, desde fuera, analizan los productos del visionario, la ausencia de lazos o contactos visibles entre las partes o los personajes del sueño y, finalmente, la fatal y necesaria belleza. (Yourcenar 137, énfasis añadido)

Suspensión temporal y cuestionamiento del Espacio tradicional, en efecto, están al centro de los grabados de Piranesi, lo que de inmediato muestra la cercanía del artista veneciano con el autor de *2666*.

En particular, más que el Tiempo, es precisamente el Espacio que, como prosigue Yourcenar, se configura como «el héroe del drama en las *Prisiones*» (138). Efectivamente, la peculiaridad de las cárceles del italiano, además de los amplios y oscuros lugares laberínticos, es, sobre todo, la manera en que Piranesi visualiza estos espacios. Lo que atrae la atención del observador es la irracionalidad de sus dibujos: si bien el artista aplica las reglas perspectivas tradicionales, las subvierte desde adentro ilusionando al espectador con soluciones espaciales solo aparentemente posibles. En palabras de Yourcenar, «[n]uestro vértigo ante el mundo irracional de las *Prisiones* proviene, no de la falta de medidas (pues nunca Piranesi empleó tanto la geometría), sino de la multiplicidad de cálculos que sabemos exactos y que se refieren a unas proporciones que sabemos falsas» (139).

Escogimos dos grabados de la segunda publicación de las *Carceri d'invenzione* para que se pueda apreciar mejor esta subversión de las reglas perspectivas por parte de Piranesi. El primero es el segundo estado del grabado XIV (fig. 5), el cual permite averiguar el uso paradójico de la perspectiva. A pesar de que las medidas y las proporciones parecen realísticas, al observar con mayor atención la arcada izquierda se nota de inmediato un particular extraño. Los pilares que la sostienen, en efecto, deberían estar alineados, pero en la parte inferior uno de los dos aparece más retrasado (Perona Sánchez 77). Algo semejante ocurre con las escaleras interrumpidas por el pilar más adelantado. Como explica Jesús Perona Sánchez, si se consideran aisladas deberían ser una la continuación de la otra; sin embargo, observadas en relación con el pilar «están superpuestas en una asociación imposible» (77).



Fig. 5 Segundo estado del Grabado XIV de las *Prisiones* de Giovanni Battista Piranesi (1761). Fuente: *E-Prints Complutense*, dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b19843276. Consultado 26 jun. 2021.

Una ilusión óptica parecida se encuentra en el segundo grabado escogido, el segundo estado del grabado VII (fig. 6). El cilindro de la izquierda es, quizás, el mejor ejemplo de las ilusiones ópticas realizadas por Piranesi. Nos aprovechamos aquí, otra vez, del exhaustivo análisis de Perona Sánchez:

[S]u parte superior está más alejada del espectador que el torreón vecino; en el centro ambos se encuentran alineados, si se toma como referencia el puente levadizo; mientras que su base está más próxima teniendo

en cuenta la posición del puente inferior. Este último es problemático ya que la posibilidad de atravesarlo es interrumpida por el cilindro. (Perona Sánchez 75)

Esta última consideración del crítico es también importante. En efecto, en muchos otros grabados, como en este caso, el artista sugiere caminos que después resultan brutalmente cortados, alude a pasajes, escaleras, puentes, que en realidad no permiten llegar a ninguna destinación.



Fig. 6 Segundo estado del Grabado VII de las *Prisiones* de Giovanni Battista Piranesi (1761). Fuente: *E-Prints Complutense*, dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b19843276. Consultado 26 jun. 2021.

Además, hay otros tres aspectos visibles en este grabado y significativos para entender la actitud irreverente de Piranesi. Primero, las figuras humanas presentes en la composición muestran la subversión de las proporciones tradicionales. Las personas que se encuentran sobre la escalera espiral son más pequeñas que las que están representadas sobre el puente que se eleva sobre el bloque de la inscripción, lo que sugiere que la distancia entre ellas es mayor de la que las construcciones permiten suponer (Perona Sánchez 70). Segundo, Piranesi juega con la profundidad. El cilindro, como explica Perona Sánchez, carece, en realidad, de tridimensionalidad, puesto que solo se desarrolla en la vertical (75). No obstante, esto se percibe únicamente al aislarlo de su entorno; si se observa rodeado por las escaleras espirales, adquiere

paradójicamente la tercera dimensión (Perona Sánchez 75). Por último, el artista veneciano sugiere constantemente, a través de esas escaleras y pasarelas de las cuales es imposible divisar el fin, una dilatación del espacio hacia el infinito (Perona Sánchez 75).

A estas alturas, es fácil detectar la analogía entre los grabados de Piranesi y el texto de Roberto Bolaño. Por un lado, el espacio descrito en las páginas de *2666* recuerda el representado por el italiano. La definición adoptada por Yourcenar para las cárceles de Piranesi, un «mundo privado de centro . . . [y] perpetuamente expansible» (140), se adapta perfectamente a la descripción de Santa Teresa y, más en general, a todo *2666*. En efecto, no solo la ciudad mexicana subvierte las reglas perspectivas por su falta de foco y es un organismo en constante crecimiento; sino que esto es válido también para toda la novela. De hecho, *2666* no tiene un verdadero fulcro—alguien podría averiguarlo en la búsqueda de Benno von Archimboldi, pero otro en los crímenes de Santa Teresa, en la biografía de Hans Reiter, en el encarcelamiento de Klaus Haas...—y se constituye de innumerables historias que dilatan la novela hacia el infinito.⁴ Además, muchas de estas historias se interrumpen sin realmente llegar a una conclusión—baste con mencionar el relato de Fate o el episodio de Harry Magaña—al par de los puentes y de las pasarelas que caracterizan los grabados de Piranesi. Por fin, si las proporciones manipuladas en las obras del italiano son «un síntoma más de la ruptura del espacio euclidiano» (Perona Sánchez 89), se nota de inmediato la analogía entre su actitud y la de Bolaño, cuyo cuestionamiento del Espacio euclidiano se ha intentado demostrar desde el comentario del *ready-made* de Amalfitano.

Y si la actitud de Giovanni Battista Piranesi se parece a la de Roberto Bolaño, lo mismo puede decirse del objeto que se esconde detrás de tal actitud. Es interesante considerar que Marguerite Yourcenar relaciona el mundo agobiante pero infinito poblado por insignificantes

⁴ No por casualidad, *2666* es una de las novelas que Stefano Ercolino toma como referencia para su definición de «maximalist novel» cuya tendencia es, entre las demás individuadas por el crítico, ramificarse en diferentes direcciones (244–246).

fantasmas retratado por el artista veneciano con el cerebro del hombre. Al observar los grabados de Piranesi, según la autora, «[n]o podemos dejar de pensar en nuestras teorías, en nuestros sistemas, en nuestras magníficas y vanas construcciones mentales, en cuyos recovecos acaba siempre escondiéndose un condenado» (Yourcenar 147–148). Vuelve, entonces, la idea de vacío epistemológico ya introducida por la subversión de las coordenadas espacio-temporales realizada por Bolaño. Las construcciones mentales del hombre, sus teorías y sistemas, solo aparentemente se sostienen, mientras que, en realidad, son meras ilusiones. Tanto Piranesi como Bolaño presentan un mundo desesperado, sin solución, imposible de descifrar. Es significativo que lo que Santiago Juan-Navarro comenta a propósito del espectador de los grabados del italiano, un espectador que frente a «un rompecabezas que al final se intuye imposible . . . no puede ser nunca . . . un espectador satisfecho, sino frustrado» (241), se adapta perfectamente a cualquier lector de *2666*.

4. Santa Teresa, una imagen sin asidero

Como se ha comentado anteriormente, el rechazo de las convenciones perspectivas hace difícil enfocar la ciudad de Santa Teresa. La visualización de su espacio, sin embargo, resulta obstaculizada también por otro aspecto que restituye al lector imágenes inaprensibles de la ciudad. Se trata de un rasgo que, otra vez, relaciona la imaginería de Bolaño con los grabados de Giovanni Battista Piranesi, es decir, la iluminación. En efecto, en los grabados del veneciano ésta producía sombras contradictorias y físicamente inexplicables que devolvían una representación ambigua del espacio, con el fin de «perturba[r] el ojo que no puede situar con precisión los objetos» (Perona Sánchez 81). Asimismo, Bolaño emplea la iluminación de manera anti-naturalística suscitando, como diría Amalfitano, «imágenes sin asidero» (279).

En efecto, es interesante considerar que, salvo las descripciones de Santa Teresa comentadas en el capítulo precedente, Bolaño no ofrece ulteriores secuencias descriptivas de la ciudad mexicana. A veces nombra un local del centro, otras veces una carretera, a veces nos presenta el cuarto de uno de los personajes, otras un negocio, pero siempre se trata de pocas palabras, de rápidas anotaciones que no permiten visualizar en su complejidad el espacio de Santa Teresa. Cuando trata de ésta, siempre subraya solo un aspecto: la cantidad de luz que la golpea. En particular, la retrata como una ciudad extremadamente luminosa durante el día, pero profundamente oscura durante la noche.

En ambos casos, la impresión que recibe el lector es la misma que percibiría frente a una mala fotografía. Haciendo una comparación en términos fotográficos, efectivamente, podría decirse que las imágenes de Santa Teresa siempre tienen algún problema de exposición, o sea, la cantidad de luz a la cual se expone el papel fotográfico para que la imagen quede fijada. La luz es siempre demasiada o demasiado poca. El resultado, sin embargo, es lo mismo: el observador nunca logra distinguir los detalles o porque resultan inundados por un haz de luz excesivo o porque están hundidos en las sombras.

4.1. Una fotografía sobreexpuesta en un desierto de aburrimiento

El primer caso está bien ejemplificado por el comentario del narrador cuando los críticos aterrizan en el estado de Sonora y se disponen a entrar en Santa Teresa. En efecto, significativa resulta la descripción de la agobiante luminosidad del lugar: «Era como si la luz se sumergiera en el océano Pacífico produciendo una *enorme curvatura en el espacio*. Daba hambre desplazarse bajo aquella luz, aunque también, pensó Norton, y tal vez de forma más perentoria, daba ganas de aguantar el hambre hasta el final» (155, énfasis añadido). Aunque las palabras empleadas por Bolaño resultan bastante crípticas y es difícil atribuirles un significado unívoco, la sensación que deja al lector de esta luminosidad excesiva y abrumadora es la de debilidad. La referencia al hambre, en efecto, es chocante, puesto que como en una especie de sinestesia, asocia una impresión visual—la luminosidad extrema del estado de Sonora—con una sensación corporal que aparentemente le es extraña. No obstante, el hambre, proponemos, conlleva la idea de flaqueza, la misma que comúnmente sentimos cuando nos desplazamos bajo el sol caliente de un mediodía veraniego. Es también el mismo agotamiento que nos asalta un instante antes de un desmayo cuando, y no parece casual, nuestros ojos están como inundados por la luz, lo vemos todo blanco y, después de un segundo, se queda todo negro.

Entonces, si la luz que envuelve Santa Teresa, más que facilitar la visión, la impide como el haz blanco que agota a quien está para perder el conocimiento, queda claro que la percepción de la ciudad mexicana resulta obstaculizada. Considérese, además, esa referencia a la curvatura del espacio que la luz produciría sumergiéndose en el océano, una imagen rara que transmite la sensación de una deformación en la percepción visiva. En suma, la luminosidad de Santa Teresa, en lugar de favorecer la visualización de formas y contornos, los borra, los confunde y disminuye su visibilidad. Como si se encontrara frente a una fotografía sobreexpuesta, el lector no logra percibir los contrastes que normalmente permiten identificar las superficies y los volúmenes de las imágenes.

A estas alturas, parece oportuno recordar que la luminosidad de la ciudad fronteriza se debe a su posición geográfica. Aunque no es posible localizarla sobre un mapa, el lector sabe que Santa Teresa se encuentra en una zona fronteriza, en mitad del del desierto que se extiende entre México y los Estados Unidos. Su luminosidad excesiva, entonces, parece cargarse, como para cierta propiedad transitiva, del mismo valor simbólico que el espacio desértico—con el cual ésta resulta estrechamente relacionada—inevitablemente implica. En efecto, «el desierto . . . tiene implicaciones metafísicas: es la metonimia de aburrimiento y de vacío» (Pérez Bernal *et alii* 8). Alude a lo mismo el propio Bolaño cuando pone como epígrafe de su novela un verso de «El viaje» de Baudelaire «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento».

Entonces, *in primis*, la luminosidad excesiva de Santa Teresa, a la par que el cuestionamiento de las coordenadas espacio-temporales y la subversión de las reglas perspectivas, vuelve a remarcar la imposibilidad de *ver*, de comprender la realidad, como frente a una fotografía mal sacada. Bajo una mirada más atenta, se nota que esa incapacidad de encontrar un sentido para lo real se debe, de hecho, a la inexistencia de ese mismo sentido. Santa Teresa, que no es ninguna ciudad real, pero que podría ser cualquiera, está en medio de la nada, es un desierto, un vacío de sentido y de conocimiento.

El desierto es precisamente el abandono del saber y también la indiferencia frente a ese abandono. Por esa razón, según el filósofo Gilles Lipovetsky, hoy en día «el colegio se parece más a un desierto que a un cuartel, donde los jóvenes vegetan sin grandes motivaciones ni intereses» (39). Al leer estas palabras, es imposible no pensar a la definición que Amalfitano da de la Universidad de Santa Teresa: «parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar. También parecía una discoteca vacía» (250). Si no hace falta subrayar que la imagen de una discoteca vacía recuerda bastante el vacío del desierto, tampoco es difícil entrever en la imagen del cementerio que remite a la ausencia de vida la idea de vacío. En efecto, ya lo había subrayado Zúñiga cuando afirmaba que «la universidad representa como

una matriz en que se generan saberes intrascendentales e inútiles que están destinados al olvido». De ahí, el mismo autor concluía que en 2666 «la reflexión y el conocimiento tienen una existencia en “vano”, en un mundo que es articulado decadentemente» y son, desde luego, desacralizados como testimoniaba el *ready-made* de Amalfitano (Zúñiga).

No obstante, el desierto se presta a ulteriores interpretaciones. No solo puede verse como el símbolo de un vacío epistemológico, sino también como un «vacío emocional, la ingravidez indiferente en la que se despliegan las operaciones sociales» (Lipovetsky 36). En otras palabras, el desierto es ausencia de sentido, pero también ausencia de humanidad. Santa Teresa es un oasis de horror, un horror que es posible precisamente porque la ciudad se encuentra en un desierto de aburrimiento, donde para «aburrimiento» puede entenderse un cansancio de la conciencia, una total indiferencia hacia el Mal y el dolor de los demás. El desierto de Bolaño «es una imagen intensa . . . del vacío de emociones y, más allá de los demás síntomas, la ausencia completa de empatía y del involucramiento en el sufrimiento de las conciudadanas» (Pérez Bernal *et alii* 8). Se trata, en suma, de una especie de correlativo-objetivo de la esterilidad moral que caracteriza la mayoría de los personajes. En efecto, son muy pocos los que no se quedan indiferentes frente a la perversidad de este lugar—como Fate, Florita Almada o Lalo Cura—pero a ellos se le podría adaptar la definición que el narrador da de Amalfitano: «soldado[s] raso[s] de una batalla perdida de antemano contra la barbarie» (159).

4.2. Una fotografía subexpuesta en un infierno de horror

Como si se tratara de un negativo fotográfico de la descripción luminosa comentada arriba, en otro punto de la novela el narrador ofrece una descripción contraria, en plena noche, de la zona desértica que rodea Santa Teresa. Se encuentra en el episodio de la llegada del periodista Óscar Fate a la ciudad fronteriza, cuando el narrador comenta:

Condujo durante dos horas por *carreteras oscuras* . . . Pasó por lugares en donde había casas y restaurantes y jardines . . . pero en los que *no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto* esa misma

noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre. Distinguió siluetas . . . de nubes bajas que . . . corrían hacia el oeste como impulsadas por un viento repentino. . . que levantaba polvaredas a las que los faros del coche, o *las sombras que los faros producían*, prestaban ropajes fabulosos, humanos, *como si las polvaredas fueran mendigos o fantasmas* . . .

Se perdió en dos ocasiones. En una estuvo tentado de volver hacia atrás . . . En la otra llegó a un pueblo llamado Patagonia . . . Al salir de Patagonia vio un caballo. . . *El caballo era negro* y al cabo de poco se movió y *se perdió en la oscuridad*. Pasó junto a una mesa . . . Junto a la carretera apareció *un barranco*. . . Después el camino descendió hasta una especie de valle que le pareció . . . gigantesco. En el extremo más alejado del valle creyó discernir una luminosidad. Pero podía ser cualquier cosa. Una caravana de camiones . . . las primeras luces de un pueblo. O tal vez sólo su deseo de salir de *aquella oscuridad* . . .

Se imaginó a sí mismo caminando a buen paso por el arcén. Sintió un escalofrío. *Recordó entonces el jarrón donde yacían las cenizas de su madre y la taza de café* de la vecina que no había devuelto y *que ahora estaría infinitamente fría* . . . (361–362, énfasis añadido)

Es evidente la insistencia del autor sobre la oscuridad del lugar: las carreteras son oscuras, las casas sin luces, los faros producen sombras espantosas. De nuevo, como antes frente a un haz luminoso excesivo, no se distinguen detalles. Como si fuera una fotografía subexpuesta, hay demasiado negro en esta descripción, lo que no permite *ver* la realidad de Santa Teresa.

Sin embargo, la imagen aquí retratada no es simplemente la de una zona desértica en plena noche. Desde el comienzo, en efecto, el fragmento se carga de una atmósfera espectral evidente. Las sombras creadas por la luz de los faros se paragonan a fantasmas, mientras el silencio y el vacío de las casas al lado de la carretera hacen pensar a Fate en un escenario macabro y violento donde los habitantes habrían muerto esa misma noche. Y la idea de la muerte vuelve también al final del pasaje, cuando el protagonista vuelve con su mente al jarrón relleno de las cenizas de su madre recién fallecida y a esa taza de café fría cuya frialdad se relaciona claramente con la que, por supuesto, caracteriza el cadáver. Por fin, el narrador se detiene a mencionar el barranco que se abre, espantoso, más allá del arcén, un barranco que inevitablemente nos hace pensar en un abismo infernal símil al dantesco.

El hecho de que Santa Teresa tenga rasgos infernales, en efecto, es un aspecto ampliamente reconocido por la crítica.⁵ Sobre todo, esto se aprecia en «La parte de Fate» la

⁵ Véase a tal propósito el análisis de Candia Cáceres; Velasco y Schmidt.

cual, proponemos, puede leerse como una bajada al inframundo. Para nuestro objetivo nos aprovechamos de los puntos de referencia proporcionados por Rachel Falconer a la hora de identificar una narración como un relato de catábasis. Según la crítica, cuando el lector se encuentra frente a tal tipología de narración siempre hallará ciertos motivos o imágenes recurrentes. Entre ellos, muchos pueden individuarse también en el relato de Bolaño.

El primer elemento que para Falconer sugiere una catábasis es una persona perdida en una floresta, en un laberinto o en un océano (43). No parece casual, entonces, que el narrador de *2666* subraya el hecho de que Fate «[s]e perdió en dos ocasiones» antes de llegar a la frontera con México (362). Y precisamente esa frontera puede corresponder a lo que Falconer describe como cruce de un umbral (43). La crítica precisa también que, a menudo, ahí se encuentra algún tipo de mensaje apotropaico (Falconer 43). Es interesante notar que, aunque no hay ninguna inscripción visible en la aduana norteamericana que Fate cruza antes de llegar a Santa Teresa, sí hay una imagen que puede considerarse un presagio funesto: los zopilotes encaramados sobre un tramo de la reja (364). En efecto, tratándose de animales carroñeros, parecen pronosticar los futuros cadáveres que rellenarán las páginas de «La parte de los crímenes».

Falconer menciona también otros dos aspectos que hacen de la narración un cuento de catábasis. Por un lado se refiere a la presencia de «a Lethean lake of forgetfulness» (Falconer 43); por otro, incluye el encuentro final con «the demonic Other . . . and/or the beloved Other» subrayando que «if the latter must be retrieved, the former must be suppressed in order for the descent hero to return safely to the overworld» (Falconer 43). A estas alturas, no podemos olvidar el sueño con el cual se abre «La parte de Fate». El protagonista, en efecto, reconoce un «oscuro lago azteca vagamente familiar», mientras se pregunta «¿En qué momento me sumergí?» (311). Aunque se trata de una visión onírica, no podemos sino leerlo desde la perspectiva de Falconer como la imagen del lago leteo. El final del cuento de Fate también parece encajar con lo explicado por la crítica. En efecto, el clímax de esta parte es el momento

del choque entre el periodista norteamericano y Juan Corona, el amigo de Chucho Flores que intenta disparar a Fate cuando él quiere poner a salvo a Rosa Amalfitano. Y es precisamente con ella—con la que Óscar empieza a experimentar algún sentimiento—con la que el norteamericano cruzará otra vez la frontera hacia Estados Unidos para dejar atrás el infierno de Santa Teresa.

Falconer recuerda, además, que, a menudo, en las narraciones de catábasis se asiste a una suspensión del Tiempo y a una distorsión del Espacio (43). Si la discusión del primer aspecto nos ocupará en la última sección del presente trabajo a la cual remitimos, el segundo elemento ya ha sido ampliamente tratado. En efecto, ya se comentó como la ciudad de Santa Teresa parece una ciudad desenfocada donde no se respetan las tradicionales leyes perspectivas y donde la validez del Espacio euclidiano es cuestionada desde el *ready-made* de Amalfitano. Queda por mencionar que otro síntoma de la distorsión espacial es la ambigüedad en la medida de las distancias. Cuando Fate pregunta al cocinero de El Rincón de Cochise cuántas horas hay desde ahí a Santa Teresa, este responde «Digamos que de aquí a Santa Teresa hay tres horas y luego media hora o tres cuartos de hora en el paso fronterizo, en números redondos cuatro horas» (Bolaño 360–361). No obstante, de inmediato interviene la camarera que objeta «De aquí a Santa Teresa sólo hay una hora y media» (361). A pesar de que el cocinero explica que la duración del viaje puede variar según el tipo de coche y el conocimiento del camino, la sensación que le queda al lector es la de un espacio distorsionado al cual no se aplican las unidades de medida convencionales.

Por fin, si consideramos la procedencia de Fate y el desplazamiento que actúa sobre un imaginario mapa geográfico, hallaremos que su viaje se parece en todo a una catábasis. En efecto, el periodista llega desde Nueva York, ciudad situada al noreste de los Estados Unidos, y se mueve hacia Santa Teresa, lugar impreciso en el desierto mexicano de Sonora. Es evidente, entonces, que el movimiento de Fate debe ser hacia abajo—como si estuviera adentrándose en

el inframundo—y hacia el occidente—que, etimológicamente, es precisamente donde el sol cae y, por supuesto, un lugar asociado a menudo a la idea de muerte.

A estas alturas, resulta claro que la oscuridad de Santa Teresa es mucho más que ausencia de luz y esconde rasgos infernales. La ciudad fronteriza se convierte en el abismo de la condenación eterna, el lugar de la Bestia, la misma que el título parece evocar con su triple repetición del número seis.⁶ De hecho, la entera novela, permeada de violencia, crímenes y barbaridades, con sus personajes abyectos y moralmente podridos se parece a un catálogo de la corrupción humana. En una atmósfera postapocalíptica que bien encaja en la visión nihilista de Bolaño, Santa Teresa es el fruto de ese desierto moral antes comentado que caracteriza nuestra sociedad contemporánea.

4.3. La ciudad de las luces

Luz y sombra son las dos caras de Santa Teresa. Algunas veces, este contraste resulta aún más chocante porque es, paradójicamente, simultáneo. Así, la coexistencia de dos elementos contrarios produce escenarios, otra vez, anti-naturalísticos, pero profundamente sugestivos. Es el caso, por ejemplo, de un episodio ya comentado, el de la desaparición de Lucy Anne Sander. Mientras relata los sucesos de esa noche, el narrador se detiene para subrayar que «[l]a noche era *radiante, fresca, llena de estrellas*» (539, énfasis añadido), un particular que parece sugerir una noche bastante luminosa donde la visibilidad no está comprometida. Sin embargo, algunas líneas más adelante y en la misma página, la voz narradora comenta «El alumbrado . . . era débil, sólo el suficiente para no andar a ciegas» (539). La pregunta surge espontáneamente: ¿por qué Erica iba casi a ciegas si las estrellas producían tal resplandor?

El mismo contraste entre luz y oscuridad incluye también a la ciudad de Londres que, sin embargo, puede considerarse el espejo de Santa Teresa. En efecto, el momento al que nos

⁶ Véase Logie (615) y Stajnfeld (80).

referimos es el que retrata el exceso de ira de los críticos Pelletier y Espinoza hacia el taxista paquistaní que ha insultado a Norton. La reacción de los dos intelectuales es furibunda y exagerada, tanto que dejan al pobre taxista inconsciente y en un baño de sangre. La barbaridad que caracteriza la ciudad fronteriza parece haberse insinuado también en la capital inglesa. Y es precisamente en ese instante, cuando la violencia alcanza la cumbre, cuando la atmósfera londinense recuerda la de Santa Teresa. El narrador no pierde ocasión de subrayar que «[e]n el cielo no había *ni una estrella*. La noche, sin embargo, *era clara*: lo veían todo con detalles, incluso los contornos de las cosas más pequeñas» (107, énfasis añadido). De nuevo, una duda surge espontáneamente: ¿Cómo puede ser clara una noche sin estrellas?

A estas alturas, parece evidente que las descripciones aquí reportadas no hacen sino presentar una atmósfera asombrosa, casi onírica, donde la iluminación se aleja de los principios naturales y produce imágenes misteriosas e inexplicables por los ojos humanos. Podríamos definirla incluso una atmósfera *surreal*. El adjetivo, por supuesto, no es casual, ya que lo que pretendemos demostrar es la posibilidad de averiguar un paralelismo entre estas visualizaciones espaciales de *2666* y una de las obras más conocidas del pintor surrealista René Magritte: *El imperio de las luces* (fig. 7). Al par de la iluminación de Santa Teresa—y Londres en calidad de espejo de la ciudad fronteriza—también la de la pintura del artista belga resulta sobrecogedora porque fruto de una coexistencia anti-naturalística de luz y sombra.



Fig. 7 *El imperio de las luces* (1954) de René Magritte. Fuente: Marcel Paquet, *René Magritte. 1898–1967. Il pensiero invisibile* (Taschen, 1996), p. 6.

Es ésta una obra realizada por Magritte en 1954⁷ que retrae una casa iluminada por una farola. El paisaje es aparentemente convencional, pero algo llama la atención del espectador de inmediato. Se trata del cielo, caracterizado por un resplandeciente azul de pleno mediodía, un detalle que choca brutalmente con la iluminación nocturna del resto de la obra. La casa, en efecto, aparece sumergida por las sombras de la noche y solo la débil farola ilumina vagamente una parte de la fachada. Como explica Cabo Villaverde, el centro de esta representación es precisamente esa «ambigüedad lumínica» que el artista francés disfruta para alcanzar el fin último de su pintura, es decir, el «misterio» (7). De hecho, el arte de Magritte se basa en «un desmontaje exhaustivo, sistemático, sin concesiones, de todos los convencionalismos asociados a la imagen de corte realista» con el objeto de suscitar «una sorpresa contra lo rutinario» (Cabo Villaverde 8). El fin del artista, efectivamente, es revelar el encanto poético de lo real. A propósito de *El imperio de las luces*, Magritte mismo explica: «Esta evocación de la noche y del día me parece estar dotada del poder de sorprendernos y de encantarnos. A este poder yo lo llamo la poesía» (Magritte 312).

Entonces, resulta bastante patente la relación entre la imagen creada por Magritte y la imaginería de Bolaño. La obra del artista belga esconde en sí algún misterio que obliga al espectador a reflexionar sobre la realidad *surreal* que se le presenta. Es un misterio, sin embargo, insondable, inaccesible, como lo es la casa representada en el cuadro que no tiene puerta. De la misma manera, la novela de Bolaño siempre sugiere la existencia de un significado más allá que el lector debe intentar agarrar. No obstante, su búsqueda siempre resulta frustrada y la solución del enigma indescifrable. Quizás, la gran diferencia entre los dos artistas sea su actitud frente a ese misterio. Si Magritte se queda fascinado por la «poesía» de su encanto, Bolaño está desilusionado frente a la finitud del hombre que no le permite alcanzar el significado último de la existencia. Incluso, para él ni siquiera hay un significado que buscar.

⁷ En realidad, ésta es solo una de las numerosas versiones realizadas por Magritte entre 1950 y 1961.

5. Santa Teresa, una ciudad de suspense

En su tesis doctoral, la profesora M^a Ángeles Arenal García comenta así *El imperio de las luces* de Magritte:

Lo que se muestra en ello[] existe, sólo que existe en distintos puntos del tiempo. Magritte soslaya aquí este hecho: *niega el tiempo* . . . [y] subvierte el orden preestablecido, en este caso, de los acontecimientos naturales. El mundo pictórico de «El imperio de las luces» articula, mediante un proceso reflexivo lógico, una naturaleza artificial y nueva que *rompe con las leyes de la verdadera naturaleza a fin de cuestionarla*. (Arenal García 249, énfasis añadido)

Es ésta una observación que nos parece reforzar el paralelismo entre la obra del pintor belga y la de Bolaño. Como ya se adelantó en la primera parte del presente trabajo, en efecto, el autor chileno no solo subvierte la tradicional representación espacial, sino que cuestiona también el concepto de Tiempo. En este capítulo, en particular, abordaremos otra vez la ciudad de Santa Teresa a fin de demostrar como en ella Bolaño pone en entredicho la coordenada temporal, con lo cual denuncia su inadecuación en el momento de interpretar lo real. Es reconfirmado así el vacío epistemológico de la contemporaneidad, ya implicado por el *ready-made* de Amalfitano.

5.1. La isla posmoderna de los Lotófagos

Cuando Lotte, la hermana del escritor Archimboldi, encuentra a su hijo Klaus, encarcelado en Santa Teresa porque es sospechoso de ser el responsable de los feminicidios que ensangrientan la ciudad, han pasado años desde que se vieron por la última vez. Puede resultar fastidioso y un poco arrogante, entonces, leer que el primer comentario de Klaus a la madre es que ella ha envejecido (1162). Claro está que, dejando de lado las dudas sobre su real culpabilidad, Klaus desarrolla en la novela el papel del posible asesino, así que tal observación, tan fría y carente del más mínimo afecto hacia la mujer que lo parió, encaja con la barbaridad que en el imaginario colectivo pertenece a un *serial killer*. Sin embargo, esta observación puede esconder un significado más profundo, sobre todo, si se considera lo que el narrador remarca sólo algunas

páginas después cuando Lotte vuelve a encontrar a su hijo. Al comentar la impresión de la madre de Klaus, la voz narradora subraya: «A Klaus lo encontró igual que siempre» (1174).

Nuestra propuesta es entender estos comentarios no simplemente como palabras secundarias insertadas para rellenar la narración, sino como una sugerencia de que algo raro ocurre en Santa Teresa con respecto al paso del tiempo. En efecto, una pregunta surge espontáneamente al considerar que lo primero que Klaus nota en su madre son los signos del tiempo transcurrido, el mismo tiempo que debe de haber pasado también para él y que, sin embargo, no ha dejado huellas en su rostro. ¿Quizás en Santa Teresa el Tiempo transcurra de manera diferente? Quizás no transcurra para nada. Pero al fin de averiguarlo permítannos abrir un pequeño paréntesis.

Cuando el escritor de libros para adolescentes Rick Riordan, en *Percy Jackson and the Lightning Thief*, el primer volumen de su saga, re-escribe el mito de los Lotófagos en clave contemporánea imagina la isla de los comedores de loto como un casino de Las Vegas, donde los jugadores empedernidos se quedan atrapados por su ludopatía. Si traemos a colación esta reinterpretación del mito homérico es porque, sugerimos, Riordan tuvo una intuición interesante sobre el concepto de Tiempo en la isla de los Lotófagos. En efecto, Homero describe la vida en la isla con pocas palabras y relata simplemente que quienquiera que coma la flor de loto olvida inevitablemente sus compromisos y no quiere dejar esa tierra. No se hace mención, sin embargo, al destino de los que se quedan aprisionados en la isla. Solo se sabe que no pueden parar de comer la flor del olvido, pero no hay referencia a su inmortalidad. Riordan, en cambio, da un paso más y describe a las personas atrapadas por su vicio en ese casino norteamericano, siempre iguales a sí mismas, tanto que Percy, el adolescente protagonista, confunde a unos hombres, que deberían tener una edad de treinta o cuarenta años, con sus coetáneos.

Lo que nos interesa de esta interpretación es la relación delineada entre repetición *ad infinitum* (el juego de los apostadores) y suspensión temporal (su falta de envejecimiento). En

efecto, el infinito—la ausencia de un fin—no equivale a la eternidad—la ausencia de Tiempo—pero sí que los dos conceptos se sobreponen cuando interviene una repetición de acciones o situaciones siempre idénticas a sí mismas. Si el concepto de Tiempo implica una diferenciación entre un *antes*, un *ahora* y un *después*, cuando tal distinción se elimina ya que todo se repite sin variación, ¿sigue todavía existiendo el Tiempo o la alienación que tal repetición produce nos hace perder la cognición del Tiempo mismo?

El mural descrito en «La parte de Fate» parece hacernos decantar por la segunda opción. Se trata de un dibujo que el periodista norteamericano vislumbra sobre una pared en Detroit cuando se dirige ahí para entrevistar el viejo fundador del partido Panteras Negras Barry Seaman. Así lo describe el narrador:

Sobre el muro lateral de un edificio vecino vio un mural que le pareció curioso. Era circular, como un reloj, y donde debían estar los números había escenas de gente trabajando en las fábricas de Detroit. Doce escenas que representaban doce etapas en la cadena de producción. En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no sólo estaba allí para hacernos reír. Parecía la obra de un loco. La última pintura de un loco. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*. (324, énfasis en el original)

La referencia evidente a la cadena de producción y a la alienación del trabajo en la fábrica lleva la crítica Anna Kraus a interpretar el mural como una representación del control que la actual sociedad capitalista ejerce sobre el tiempo individual.⁸ Si bien resulta una lectura acertada, aquí preferimos no adentrarnos en la crítica de carácter sociopolítica que ésta implica y que, sin embargo, puede aplicarse a la novela de Bolaño. Limitando nuestra discusión a la distorsión del Tiempo, este pasaje nos sirve simplemente para remarcar cómo la repetición conlleva inevitablemente una suspensión temporal.

⁸ El análisis de Kraus, al cual aquí solo aludimos, es, en realidad, más complejo. La crítica recupera la noción de «sociedad del espectáculo» introducida por Guy Debord a través de la cual interpreta la concepción del tiempo en la actual sociedad capitalista. Véase Kraus (53–58).

Este aspecto resulta evidente, por ejemplo, al considerar «La parte de los crímenes» donde la repetición es el eje narrativo. Son más de cien, en efecto, los cadáveres femeninos hallados en el desierto o en algún basurero de Santa Teresa y que siempre se comentan de manera idéntica. Su presentación empieza con su reconocimiento, a lo que sigue una detallada descripción forense que incluye la extensión del pelo, la ropa que visten, el número de violaciones y la causa de la muerte. Es un retorno constante de imágenes ya vistas que causa una congelación del Tiempo. En efecto, poco importa si esta parte de la novela cubre un arco temporal de cuatro años, de enero 1993 a finales de 1997. La sensación del lector cuando lee las páginas conclusivas de «La parte de los crímenes» es que nada ha cambiado con respecto al comienzo, porque el paso del tiempo ahí relatado es «un paso de tiempo que al final ya no aporta nada» (Topczewska 4).

De ahí que nos parece adecuada la imagen elegida por Kraus⁹ para explicar esta interminable repetición: el laberinto. La crítica define toda la cuarta parte de *2666* como un «laberinto circular en el que todo el tiempo hay esperanza de encontrar una salida y todo el tiempo se tropieza con la misma (?) pared, lo ya visto antes» (Topczewska 4). Y si el laberinto puede convertirse en prisión—como lo era para el Minotauro y como lo es para quien se pierde en sus pasillos sin un hilo de Ariadna—queda ahora más claro por qué escogimos la isla de los Lotófagos para definir Santa Teresa. Así como los que ahí llegan se quedan atrapados y siempre repiten la misma acción—no paran de comer la flor del olvido—de la misma manera los que llegan a Santa Teresa nunca vuelven atrás¹⁰ y llevan una vida idéntica a sí misma. Quizás, el

⁹ El ensayo al cual nos referimos está firmado, en realidad, por Ann Topczewska, pero cabe señalar que se trata de la misma autora que, en otras ocasiones, firma con su otro apellido Kraus.

¹⁰ Son muy pocos, en efecto, los personajes que, después de haber llegado a Santa Teresa, logran dejar la ciudad. Norton quizás es la única que realmente huye con éxito de sus tentáculos. Espinoza expresa el deseo de volver a España, pero nada se sabe de lo que pasa cuando se cierra «La parte de los crímenes» así que no tenemos certeza alguna sobre su destino. Tampoco es posible estar seguros de que Fate y Rosa Amalfitano hayan realmente logrado volver sanos y salvos a Estados Unidos, puesto que la narración se interrumpe de manera abrupta antes de que el narrador pueda confirmarlo. Los demás protagonistas se quedan atrapados en la ciudad o porque, como Amalfitano, no tienen medios para huir, o porque ahí encuentran su fin, como Harry Magaña y el centenar de víctimas de «La parte de los crímenes».

ejemplo más claro sea el de Pelletier. Después de la desilusión por su *affaire* con Norton, el crítico pasa los días en la terraza del hotel leyendo y re-leyendo los libros de Archiboldi. El narrador anota precisamente todas las veces en que Espinoza lo sorprende haciendo lo mismo. La primera vez explica que «[c]uando llegó al hotel encontró a Pelletier en la terraza leyendo a Archiboldi. Le preguntó qué libro era y Pelletier, sonriendo, le contestó que era *Santo Tomás*» (196). Solo a distancia de dos páginas, se subraya que «[c]uando Espinoza volvió al hotel encontró a Pelletier leyendo a Archiboldi. . . . [V]io que el libro no era *Santo Tomás*, sino *La ciega*» (198). Dos páginas más y «en el hotel, tendido en una tumbona junto a la piscina vacía, Pelletier estaba leyendo un libro y Espinoza supo, aun antes de ver el título, que no era ni *Santo Tomás* ni *La ciega*, sino otro libro de Archiboldi» (200). Y adelante así hasta la conclusión del capítulo, antes de la cual Espinoza encontrará Pelletier haciendo precisamente lo mismo aún cuatro veces más (203; 206; 209; 216).

5.2. Un cómic sin *closure*

Como comentamos en el precedente capítulo, uno de los rasgos que definen una narración como cuento de catábasis es la suspensión temporal. En *2666* hay un episodio en particular que nos permite averiguar, por un lado, que el Tiempo resulta efectivamente detenido en Santa Teresa y, además, que esto produce una atmósfera infernal. Se trata de la noche en que, después de la pelea entre Count Pickett y Merolino Fernández, el periodista Fate cena con Rosa Amalfitano y los demás amigos de Chucho Flores en un local llamado El Rey del Taco. Es significativo observar que, mientras que para la mayoría de los ambientes presentados en la novela la descripción es rápida y sumaria, esta vez el narrador se detiene en anotar muchos detalles. Así describe el lugar:

En la entrada *había un dibujo de neón: un niño con una gran corona, montado en un burro que cada cierto tiempo se levantaba sobre sus patas delanteras tratando de tirarlo*. El niño jamás se caía, aunque en una mano llevaba un taco y en la otra una especie de cetro que también podía servirle de fusta. El interior estaba

decorado como un McDonald's, sólo que algo chocante. Las sillas no eran de plástico sino de paja. Las mesas eran de madera. El suelo estaba embaldosado con grandes baldosas verdes en algunas de las cuales se veían *paisajes del desierto* y pasajes de la vida del Rey del Taco. Del techo colgaban piñatas que remitían, asimismo, a otras aventuras del niño rey, siempre en compañía del burro. Algunas de las escenas reproducidas eran de una cotidianidad desarmante . . . Otras escenas entraban de lleno en lo extraordinario . . . *Como si el Rey del Taco no fuera el nombre de un restaurante sino el personaje de un cómic* que Fate jamás había tenido oportunidad de leer. . . Los jóvenes, aunque sonreían a los clientes, transmitían *un aire de cansancio enorme*. Algunos *parecían perdidos en el desierto que era la casa del Rey del Taco*. (417–418, énfasis añadido)

Es evidente de inmediato la atmósfera de suspense que caracteriza el local. No solo la imagen del desierto evocada dos veces remite a un paisaje siempre igual a sí mismo donde el Tiempo parece detenido. Sino que vuelve también otra vez la idea de una repetición constante de lo igual desde el comienzo del fragmento. El dibujo de neón es dinámico solo aparentemente. El burro que se levanta sobre las patas y se baja en un círculo sin fin, interrumpiendo cada vez su acción—tirar el niño de la montura—antes de cumplirla del todo termina siendo otro símbolo de suspensión. No hay desarrollo, sino solo estéril repetición. Pero es sobre todo la comparación hecha por el narrador entre el Rey del Taco y un cómic la que se revela crucial en la creación de un ambiente suspendido. En efecto, proponemos leer este comentario aparentemente banal como una observación que agudiza, en realidad, la sensación de suspense del lector. Para entender la razón, sin embargo, hay que considerar qué es realmente un cómic.

En su obra *Understanding Comics*, el dibujante de cómic Scott McCloud discute algunas posibles definiciones para las historietas. La que más nos interesa en este contexto es «juxtaposed sequential static images» (McCloud 8), porque nos permite notar inmediatamente la peculiaridad del arte de los cómics: la relación entre Espacio y Tiempo. Al contrario de una película en la cual cada fotograma se proyecta sobre el mismo espacio—la pantalla—el cómic se compone de diferentes viñetas que ocupan un espacio diferente. En palabras de McCloud, «*space does for comics what time does for film*» (7, énfasis añadido). Es decir, en el cómic no existe realmente el movimiento—es una secuencia de «static images»—pero si el movimiento, como se comentó con respecto a la geometría euclidiana, está estrechamente relacionado con

el Tiempo, tampoco existe el Tiempo. Este es una mera ilusión creada por la sucesión de viñetas en el Espacio, puesto que la yuxtaposición espacial finge la sucesión temporal.

Además, es fundamental la participación del lector para que la acción de un personaje resulte tal. En efecto, cuando alguien cumple una acción en el cómic, el lector no observa realmente el desarrollo de esa acción en el Tiempo como ocurriría frente a una película, sino que se le ofrece un mayor o menor número de imágenes estáticas en las que ha sido descompuesta la acción y es el lector el que debe hacer de estos fragmentos una unidad única. McCloud llama «closure» este proceso a través del cual la imaginación humana es capaz de transformar dos imágenes distintas en una única idea (66). Entonces, el cómic es esencialmente un medio sin temporalidad y solo la yuxtaposición espacial de las viñetas y la interpretación del lector permite llevar el Tiempo dentro de las historietas.

A estas alturas, parece claro que la mención del cómic en el fragmento de arriba no hace más que trazar un paralelismo entre el niño de los dibujos del Rey del Taco y el héroe de una historieta. Evoca en la mente del lector una serie de imágenes estáticas y recrea esa atmósfera de suspensión temporal típica del medio del cómic. Sin embargo, es esta una suspensión que el lector no logra superar, puesto que no hay asidero con el cual pueda activar ese proceso de *closure* que permitiría alcanzar un sentido global. Y esto precisamente porque, como se ha repetido ya varias veces, el misterio que flota en las páginas de 2666 nunca puede resolverse y la búsqueda de sentido resulta siempre inevitablemente frustrada.

Confirmada la a-temporalidad del espacio de ficción es muy fácil notar como esta lo transforma claramente en un lugar infernal. Rosa Amalfitano explicita directamente la sensación de encontrarse en el inframundo cuando comenta dirigiéndose a Fate: «Este lugar es infernal» (418), una observación con la cual el periodista se muestra de acuerdo. En efecto, la atmósfera lúgubre parece agudizada por esos cansados camareros que dan la impresión de ir perdidos como si fueran almas condenadas para la eternidad. No parece raro, entonces, que el

narrador, a través de una analepsis, vuelva a los pensamientos de Fate mientras él conducía detrás de la comitiva de Chucho Flores antes de llegar al local. Así había reflexionado el periodista: «[T]al vez lo mejor hubiera sido . . . conducir directamente hacia la frontera . . . y luego volar hacia Nueva York, *en donde todo volvería a tener la consistencia de la realidad*» (418, énfasis añadido). Y si esto había ocurrido antes de cruzar el umbral de El Rey del Taco, es evidente que la sensación de encontrarse fuera de la realidad, en *otro* mundo, en el inframundo, no depende solo de ese local con las sillas de paja, sino que permea toda Santa Teresa.

5.3. Un cementerio olvidado

La imagen del cementerio está asociada a 2666 aún antes de su publicación. En efecto, en un pasaje bastante oscuro de *Amuleto*, novela que Bolaño escribe en 1999, el autor asocia los dos términos cuando la protagonista, Auxilio Lacouture, paragona la avenida Guerrero del DF con «un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a *un cementerio del año 2666*, un cementerio olvidado» (Bolaño, *Amuleto* cap. 7). Cuál es el significado exacto de esta reflexión es difícil de averiguar.¹¹ Lo que nos interesa es el nexo que Bolaño crea entre su futura novela—cuyo título recupera el año mencionado en *Amuleto*—y el cementerio.

Entonces, proponemos emplear esta imagen como símbolo de la novela y, en particular, del foco (desenfocado) de esta, es decir, la misma Santa Teresa. Efectivamente, la ciudad fronteriza puede realmente definirse un cementerio si se considera que es ataúd del centenar de mujeres víctimas de los crímenes horrendos. Además, la imagen del cementerio vuelve varias veces cuando se describe Santa Teresa. Por ejemplo, como ya se adelantó, el narrador comenta

¹¹ Arndt Lainck la comenta así: «Esta imagen difícilmente se deja aclarar netamente, pero podría señalar el peligro que encierra la necesidad de olvidar parcialmente para seguir adelante, para hacer posible el progreso, y acabar por separarse por completo del recuerdo de los valores de la vida» (84).

que «la Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improvisto se hubiera puesto vanamente a reflexionar» (250). Sin embargo, es precisamente el periodista Fate quien hace innegable la relación. Al hablar con Chucho Flores, cuando este le explica que Santa Teresa es una ciudad completa a la cual solo le falta tiempo, el periodista se pregunta: «¿Tiempos para qué? . . . ¿Tiempo para que esta mierda, *a mitad entre un cementerio olvidado* y un basurero, se convierta en una especie de Detroit?» (383, énfasis añadido). Superfluo es remarcar que sus palabras—*cementerio olvidado*—son las mismas empleadas por el autor chileno en *Amuleto*.

En cambio, es bastante irónico considerar que esa falta de tiempo denunciada por Chucho Flores resulta verdadera si se interpreta de una manera literal como sinónimo de ausencia. En otras palabras, decir que Santa Teresa es una ciudad sin tiempo no indica—o no indica solo—que, siendo una ciudad en desarrollo, su ritmo vital es demasiado acelerado. Definir Santa Teresa como una ciudad sin tiempo implica que carece completamente de temporalidad, de igual manera que un cementerio. Efectivamente, este se considera precisamente el lugar donde las almas descansan en paz para la eternidad. Y, por definición, la eternidad es la negación del concepto de Tiempo.

No obstante, la imagen del cementerio no solo nos sugiere el concepto de suspensión temporal, sino que nos obliga a relacionar inevitablemente esa ausencia de Tiempo con otro concepto, esto es la Muerte. La existencia humana, en efecto, no puede prescindir de la dimensión temporal, así que la negación de esta implica necesariamente el fin de tal existencia. Pues, desde esta perspectiva, cobra sentido una idea aparentemente desatinada de Amalfitano:

Creía (o le gustaba creer que creía) que cuando uno está en Barcelona aquellos que están y que son en Buenos Aires o el DF no existen. La diferencia horaria era sólo una máscara de la desaparición. Así, si uno viajaba de improvisto a ciudades que en teoría no deberían existir o aún no poseían el *tiempo* apropiado para ponerse en pie y ensamblarse correctamente, se producía el fenómeno conocido como jet lag. (255–256, énfasis en el original)

Por más que parezca absurdo pensar que los que viven al otro lado del mundo no existen porque están fuera de la dimensión temporal en la cual nos encontramos, las palabras de Amalfitano

sugieren dos reflexiones interesantes. Como ya se ha dicho en relación con la coordenada espacial, también el Tiempo no es nada más que una convención humana, como la diferencia horaria que, según el profesor de filosofía, estaría pensada solo para esconder la inexistencia. A partir de aquí, la idea de Amalfitano confirma la estrecha relación entre la ausencia de Tiempo y la desaparición, es decir, la Muerte, así como la imagen del cementerio.

Entonces, tomando en cuenta lo anteriormente dicho, parece claro que, si Santa Teresa es la ciudad sin Tiempo, y si la ausencia de temporalidad implica inevitablemente la inexistencia, Santa Teresa puede correctamente considerarse el abismo que nos espera al final del Tiempo, el barranco en el cual desemboca la existencia humana, el abismo de la Muerte. Puede tratarse de muerte física, como la que sorprende a las más de cien víctimas de «La parte de los crímenes» o del mismo detective Harry Magaña, o puede tratarse de una muerte más bien moral, como la que caracteriza a los personajes que se quedan atrapados en Santa Teresa por sus vicios, como los delincuentes que ahí convergen. Sea como fuera, este abismo tiene rasgos infernales, y la Muerte no posibilita ninguna salvación. Lejos de cualquier visión teleológica, el nihilismo desesperado de Bolaño se muestra otra vez. En un mundo como el contemporáneo no hay posibilidad ninguna de redención. El apocalipsis al cual el número 2666 parece aludir no es el preanunciado por la doctrina cristiana porque no presupone ningún reino celeste. En efecto, a pesar de su nombre, en Santa Teresa no reina la espiritualidad y la moral. Solo hay vicio, violencia, desesperación, porque es la ciudad del Mal, la ciudad de la Bestia.

6. ¿Ου τόπος ο no lugar?

Como ciudad fuera del Tiempo y del Espacio—por lo menos del Espacio euclidiano—Santa Teresa podría definirse un no lugar. Igual que el país de Nunca Jamás, en efecto, no puede situarse con facilidad sobre un mapa y no hay indicaciones claras para alcanzarla. Aunque hay referencias a ciudades realmente existentes alrededor de Santa Teresa, como Hermosillo o Tucson, no se dan instrucciones sobre cómo llegar desde estos lugares a la ciudad fronteriza. Además, las únicas indicaciones presentes en las páginas de 2666 sobre el área que circunda Santa Teresa son a menudo contradictorias.

Cuando los críticos salen de la ciudad para acompañar a Norton al aeropuerto, el narrador explica que, dejada atrás la frontera, «[s]e metieron . . . por una carretera no pavimentada y durante un tiempo atravesaron un paraje lleno de quebradas y de bosques, como si se hubieran internado por despiste en un domo con un ecosistema propio» (187). La impresión, entonces, es que las afueras de Santa Teresa son verdes y ricas de vegetación, como si se tratase de una ciudad de los cuentos en el medio de una foresta encantada. En cambio, en otras ocasiones, se subraya que Santa Teresa es una «extensa ciudad en el desierto» (159). El relato del viaje de Fate antes citado, por ejemplo, muestra un paisaje inhóspito y árido que se opone a lo observado por los críticos.

A estas alturas, nos preguntamos si la etiqueta de *utopía* puede definir Santa Teresa. Efectivamente, la utopía es etimológicamente un no-lugar, un lugar ficticio, imposible de encontrar en la realidad, donde el Tiempo parece suspendido, puesto que, si la utopía es generalmente un lugar ideal, no hay progreso después de que el ideal ha sido alcanzado y, entonces, tampoco futuro (Vieira 9). No obstante, al considerar que Santa Teresa es el «oasis de horror» del epígrafe de 2666, resulta imposible clasificar la ciudad como una utopía.

Sin embargo, lo contrario de la utopía es la distopía. Como explica Fatima Vieira, «[i]f utopia is about hope . . . anti-utopia [distopía] is clearly about total disbelief» (16). Y como ya

se ha comentado varias veces, Santa Teresa es realmente el producto de la profunda desilusión de Bolaño que no cree en la posibilidad de una redención de la humanidad frente a una contemporaneidad corrupta y violenta. No obstante, tampoco la definición de distopía parece ser cierta en el momento de describir el foco desenfocado de *2666*. La razón se encuentra precisamente en que, si bien es su contrario, la distopía aún mantiene el mismo objeto de la utopía, es decir, promover una mejoría:

[D]ystopia rejects the idea that man can reach perfection. But although the writers of dystopias present very negative images of the future, they expect a very positive reaction on the part of their readers: on the one hand, the readers are led to realize that all human beings have (and will always have) flaws, and so social improvement—rather than individual improvement—is the only way to ensure social and political happiness; on the other hand, the readers are to understand that *the depicted future is not a reality but only a possibility* that they have to learn to avoid. If dystopias provoke despair on the part of the readers, it is because their writers want their readers to take them as a serious menace. (Vieira 17, énfasis añadido)

De otra manera, por más que la distopía proponga una imagen negativa del futuro, no la presenta como certidumbre, sino como amenazante posibilidad de la cual los lectores deben distanciarse.

A tal propósito, es oportuno señalar que Vieira contrapone precisamente el concepto de distopía a el de apocalipsis. En efecto, cuando una narración distópica no deja en el lector ninguna esperanza hacia una mejoría futura, según la crítica traiciona su misión (Vieira 17). Si esto ocurre, debería hablarse más bien de narración apocalíptica, ya que «apocalyptic writings . . . confront man with the horror of the end of society and humanity» (Vieira 17). Desde esta perspectiva, entonces, Santa Teresa puede considerarse una ciudad (post)-apocalíptica si aceptamos que, como ya se ha comentado, el título mismo remite a un fin del mundo donde solo quedarán los seguidores de la Bestia.

Si no puede clasificarse ni como utopía ni como distopía, queda por considerar si Santa Teresa puede definirse un *no lugar* según la interpretación del antropólogo Marc Augé. Efectivamente, así la consideran Rosario Pérez Bernal, María Luisa Bacarlett Pérez y Sonja Stajnfeld. El antropólogo francés, de hecho, define el no lugar como un espacio que se opone al lugar porque «no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como

histórico» (Augé 83). Es decir, antropológicamente un lugar es tal cuando proporciona al individuo una identidad (perteneciente a ese lugar), pone el individuo en relación con los demás identificados por ese lugar y tiene una historia compartida por todos los individuos que a él pertenecen. El no lugar, en cambio, niega todo esto, pero, por más que no sea un lugar, el no lugar «existe igual que un lugar» y son ejemplos de este «las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados» (Augé 84).

Entre las características del no lugar hay dos imprescindibles. Por un lado, aniquila la identidad individual y crea identidades colectivas. El individuo, de hecho, pierde su unicidad a favor del conjunto. En palabras de Augé, «el espacio del no lugar libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales. Esa persona sólo es lo que hace o vive como pasajero, cliente, conductor» (Augé 106), donde los pasajeros, los clientes y los conductores son las nuevas identidades compartidas creadas por el no lugar. Pero una identidad compartida nunca implica relaciones parecidas a las del lugar antropológico. Por otro lado, no poseyendo historia—al contrario, otra vez, del lugar antropológico—la única dimensión del no lugar es el presente. «Asaltado por las imágenes que difunden con exceso las instituciones del comercio, de los transportes o de la venta, el pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo» (Augé 108).

De ahí que los críticos antes mencionados leen en Santa Teresa un ejemplo de no lugar. En efecto, la ciudad mexicana no permite la creación de identidades individuales ya que «[n]o hay sentimiento de pertenencia al lugar» porque «es, como todas las zonas fronterizas, un lugar de tránsito, tanto de bienes como de personas» (Pérez Bernal *et alii* 5). Solo crea identidades compartidas—los migrantes, las trabajadoras—pero nunca vínculos relacionales como el lugar. Por fin, la ciudad carece, como se comentó, de temporalidad.

Sin embargo, como la etiqueta de utopía, también la de no lugar no nos parece completamente adecuada para la ciudad de Santa Teresa. Antes que nada, la rechazamos porque el no lugar sigue siendo un lugar existente y fácilmente identificable. La ciudad de 2666, en cambio, no puede ser situada con precisión a diferencia del no lugar. Aún admitiendo que esto se deba al hecho de que se trata de una ciudad ficticia fruto de la imaginación del autor y proponiendo considerarla como la encarnación de cualquier ciudad fronteriza realmente existente, no creemos que pueda definirse un no lugar. Esto es porque, al contrario de lo que proponen Pérez Bernal y las demás, no se retrata como un lugar de tránsito, puesto que, como se comentó en el capítulo precedente, la mayoría de los personajes no transitan por Santa Teresa, sino que ahí terminan quedándose atrapados sin esperanza de alcanzar una salida. Además, el no lugar niega el lugar tradicional, pero nunca supone una deformación espacial como la que ocurre en Santa Teresa. Por fin, también la suspensión temporal implicada por el no lugar no se asemeja a la que caracteriza la ciudad de Santa Teresa. La ausencia de Tiempo en el no lugar, en efecto, no implica una ausencia de existencia, es decir, la Muerte, la cual, en cambio, domina el foco desenfocado de *2666*.

7. Conclusiones

Como se vino delineando a lo largo del presente trabajo, la característica principal de la ciudad fronteriza en la que todos los personajes de *2666* convergen es su subversión de las dos coordenadas humanas, el Espacio y el Tiempo. La reactivación del *ready-made* duchampiano por parte del profesor Amalfitano, en efecto, puede considerarse una especie de *mise en abîme* de lo que Bolaño cumple a lo largo de su novela. La disolución de *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, de hecho, constituye un rechazo tanto del Espacio euclidiano y del Tiempo como de la perspectiva renacentista, fundamentada sobre la geometría euclidiana. De la misma manera, la modalidad descriptiva empleada por el autor chileno para la visualización, en particular de la ciudad de Santa Teresa, comporta un cuestionamiento de las coordenadas espacio-temporales y de las modalidades representativas tradicionales.

Por un lado, en la ciudad fronteriza las reglas perspectivas resultan subvertidas, puesto que, si bien la ciudad debería ser el foco de la composición, aparece distorsionada y sin un foco propio. Además, el suyo es un espacio en el cual es imposible orientarse por una iluminación excesiva o excesivamente escasa que deforma y disminuye su nitidez. Por otro lado, el constante retorno de situaciones idénticas produce en Santa Teresa una suspensión temporal, un rasgo agudizado durante la descripción de la ciudad a través de referencias al arte del cómic o al lugar de la ausencia de temporalidad por excelencia, es decir, el cementerio.

Entonces, para definir Santa Teresa recuperamos la definición empleada por Álvaro Bisama al describir la obra de Bolaño: *agujero negro*. Si el crítico la utiliza para indicar la dificultad de encontrar en las páginas del autor chileno pistas para la interpretación de su obra, al aplicar esta imagen a Santa Teresa, nosotros ampliamos su significado para entender también la modalidad de visualización adoptada por Bolaño. En efecto, la disolución del Espacio y la aniquilación del Tiempo que ocurre en la ciudad la hacen parecer a un agujero negro, esa región oscura del universo que tanto fascina y agobia a los astrónomos porque ahí el Espacio y el

Tiempo terminan. Además, la fuerza gravitacional del agujero negro es tan poderosa que nada logra sortearlo, ni siquiera la luz. De ahí que Santa Teresa, el lugar que atrapa todos los personajes y cuya ausencia de luz recuerda un lugar infernal, se presta a esta definición.

El resultado de la operación de Bolaño es obligar al lector a ponerse la misma pregunta que los astrónomos se hacen precisamente frente al agujero negro. De hecho, si existe una entidad para la cual nuestra concepción de Espacio y Tiempo no tiene validez, resulta evidente que nuestra interpretación de la realidad es solo una de las infinitamente posibles. Entonces, surge espontáneamente una duda: ¿es aún posible una episteme? La respuesta de Bolaño parece negativa. De ahí que el descrédito de la geometría euclidiana a través del *ready-made*, la subversión de la perspectiva tradicional en la visualización de Santa Teresa, el lugar desértico que la rodea, su iluminación surreal y la suspensión temporal causada por la imposibilidad de relacionar los fragmentos como en un cómic sin *closure* han sido interpretados como denuncias del vacío epistemológico que caracteriza nuestra contemporaneidad.

Por fin, la atmósfera creada mediante esta disolución de las coordenadas espacio-temporales ha sido considerada en relación con la visión nihilista del autor. En efecto, no solo la desilusión de Bolaño se debe a la imposibilidad de encontrar un sentido último para la existencia humana, sino que también es directa consecuencia del rechazo de cualquiera visión teleológica de la Historia. No hay ningún fin que alcanzar porque el fin ya ha sido alcanzado y Santa Teresa resulta así una ciudad postapocalíptica donde el perpetuo presente ya es el de la eternidad. Sin embargo, desde la perspectiva pesimista del autor, no ha habido ninguna redención. El desierto de México no solo es símbolo de vacío epistemológico, sino también de aquel vacío emocional que despoja a la especie humana de su humanidad. Santa Teresa, entonces, es el abismo que queda al fin de los tiempos, el abismo de la Bestia al que alude el título de la novela.

8. Referencias bibliográficas

- Arenal García, M^a Ángeles. *Magritte, el cazador de similitudes perdidas. Ambivalencia de la feminidad como génesis de la dialéctica de la mirada*. 2013. Universidad Complutense de Madrid, Tesis doctoral. *E-Prints Complutense*, eprints.ucm.es/id/eprint/17768/.
- Augé, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Traducido por Margarita Mizraji, Editorial Gedisa, 2000.
- Bengert, Martina. «A Question of Reference, Construction, and Composition: The City of Santa Teresa in Roberto Bolaño's *2666*». *Santa Teresa. Critical Insights, Filiations, Responses*, editado por Martina Bengert y Iris Roebing-Grau, Narr Francke Attempto Verlag, 2019, pp. 245–267.
- Bisama, Álvaro. «Nuevos mapas del infierno: una lectura sobre Bolaño y la ciencia ficción», *Orillas Revista d'Ispanística*, núm. 6, 2017, pp. 7–17.
- . «Todos somos monstruos». *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, editado por Patricia Espinosa H., Frasis Editores, 2003, pp. 79–93.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Debolsillo, 2017.
- . *Amuleto*. e-PUB, Editorial Anagrama, 1999. www.b-ok.global/book/5778134/4ffd4d. Consultado 19 jun. 2021.
- Breton, André y Paul Eluard. *Diccionario abreviado del surrealismo*. Ediciones Siruela, 2003.
- Cabo Villaverde, Javier. «Magritte: lecciones de Surrealismo», *ADAXE*, núm. 11, 1995, pp. 7–26.
- Candia Cáceres, Alexis. «Todos los males el mal. La “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 76, abr. 2010, pp. 43–70.
- Dalai Emiliani, Marisa. «La questione della prospettiva». *La prospettiva come «forma simbolica»*, por Erwin Panofsky, Abscondita, 2007, pp. 149–173.
- Dieste, Rafael. *Testamento geométrico*. Ediciones del Castro, 1975.

- Ercolino, Stefano. «The Maximalist Novel», *Comparative Literature*, vol. 64, núm. 3, 2012, pp. 241–256.
- Falconer, Rachel. *Hell in Contemporary Literature. Western Descent Narratives since 1945*. Edinburgh University Press, 2004.
- Juan-Navarro, Santiago. «La arquitectura de la ansiedad: Presencia de Piranesi en la nueva narrativa hispanoamericana». *Hispanic Journal*, vol. 30, núm. 1/2, primavera y verano 2009, pp. 239–252.
- Kraus, Anna. *Sin título*. Almenara, 2018.
- Lainck, Arndt. *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. LIT Verlag, 2014.
- Levinson, Brett. «Case closed: madness and dissociation in 2666». *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, núm. 2–3, pp. 177–191.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Traducido por Joan Vinyoli y Michèle Pendanx, Editorial Anagrama, 2000.
- Logie, Ilse. «2666, o la legitimidad de la literatura en tiempos “post”», *Revista Iberoamericana*, vol. 80, núm. 247, abr.–jun. 2014, pp. 611–630.
- Magritte, René. «El imperio de las luces». *Escritos*, Editorial Síntesis, 2003, pp. 312–314.
- McCloud, Scott. *Understanding Comics. The Invisible Art*. Harper Perennial, 2001.
- Panofsky, Erwin. *La perspectiva como «forma simbólica»*. Fabula Tusquets Editores, 2003.
- Paz Soldán, Edmundo. «Introducción. Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis». *Bolaño salvaje*, editado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, Editorial Candaya, 2008, pp. 11–30.
- Pérez Bernal, Rosario *et alii*. «Desierto, capitalism y valores machistas: conjugación de fuerzas feminicidas en “La parte de los crímenes” de 2666», *Cuadernos del CILHA*, vol. 16, núm. 1, jun. 2015, pp. 1–21.
- Perona Sánchez, Jesús. *La utopía de Piranesi*. Universidad de Murcia, 1996.

- Riordan, Rick. *Percy Jackson and the Lightning Thief*. Puffin, 2013.
- Stajnfeld, Sonja. «Cuatro imágenes del mal en *2666* de Roberto Bolaño», *Fuentes humanísticas*, núm. 44, 2012, pp. 69–82.
- Topczewska, Anna. «“La parte de los crímenes”: Una snuff movie literaria», *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 7–9 mayo 2012. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2609/ev.2609.pdf.
- Toppi, Filippo. «Il *ready made* di Marcel Duchamp: teoria dell’indifferenza visiva». *ITINERA. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, oct. 2003.
- Velasco, Juan y Tanya Schmidt. «Mapping a Geography of Hell: Evil, Neoliberalism, and the Femicides in Roberto Bolaño’s *2666*», *Latin American Literary Review*, vol. 42, núm. 83, 2014, pp. 97–116.
- Vieira, Fátima. «The Concept of Utopia». *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, editado por Gregory Claeys, Cambridge University Press, 2010, pp. 3–27.
- Yourcenar, Marguerite. «El negro cerebro de Piranesi». *A beneficio de inventario*, Alfaguara, 1987, pp. 113–156.
- Zerbi, Andrea. «Il viaggio immaginario di Piranesi attraverso *Le Carceri d’invenzione*». *Actas del XV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 22–23 mayo 2014, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Talleres Editoriales Cometa, S.A., 2014, pp. 947–954.
- Zúñiga, Felipe Christian. «“La parte de Amalfitano” de *2666*: la intrascendencia del conocimiento filosófico y las utopías sociales». *Crítica.cl*, 15 dic. 2012, www.critica.cl/literatura-chilena/“la-parte-de-amalfitano”-de-2666-la-intrascendencia-del-conocimiento-filosofico-y-las-utopias-sociales. Consultado 24 jun. 2021.