

## ZONAS DE TRÁNSITO EN 2666 DE ROBERTO BOLAÑO: UNA LECTURA DE LA PARTE DE FATE COMO NOVELA BISAGRA

Transit zones in Roberto Bolaño's 2666: a reading of *La parte de Fate* as hinge novel<sup>[1]</sup>

**Autor:** Álvaro Augusto Rodríguez S.<sup>[2]</sup>

**Filiación:** Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

**Email:** aroestudiantes@gmail.com

### RESUMEN

Este artículo revisa la función estética y narrativa de la tercera parte de la novela 2666 como zona de tránsito dentro de una estructura perfectamente diseñada para que todo el relato de las cinco partes logre solidez como producto literario. Luego de proponer una definición del concepto “bisagra narrativa”, y para explicar la pertinencia de *La parte de Fate* dentro de esta categoría, se exploran y se comentan las formas y los recursos utilizados por el autor para crear una zona intermedia en la novela. El análisis del personaje principal, de sus movimientos y de sus des-encuentros con la realidad dislocada de Santa Teresa, así como la revisión del *movimiento aparente* y su función en diferentes niveles de la narración, son soportes principales del presente ejercicio crítico.

**Palabras clave:** bisagra narrativa – movimiento aparente – ready-made – cine y literatura – metalepsis.

### ABSTRACT

This article reviews the aesthetic and narrative function of 2666's third part as transit zone. After defining the concept of “narrative hinge”, and explaining the relevance of *La parte de Fate* in this category, this paper explores and discusses the author's methods and resources to create an intermediate zone in the novel. The main supports of this critical exercise are the hero's analysis, his movements and des-encounters with Santa Teresa's dislocated reality, and the function of apparent motion on different levels of the narration.

**Keywords:** narrative hinge – apparent motion – ready-made – film and literature – metalepsis.

### Una novela para unir dos realidades

El presente trabajo tuvo su punto de partida en un interés particular por la tercera parte de la novela 2666<sup>[3]</sup>, pues además de ser dinámica y misteriosa, incluso delirante, la

construcción de su sistema de personajes y de sus ambientes conduce al lector por una experiencia límbica[4] a través de la galaxia ficcional de Santa Teresa; galaxia contenida en el gran universo bolañiano. *La parte de Fate* señala con vehemencia narrativa su singularidad frente a las dos anteriores: abandona el eje diegético literatura-academia, se construye desde la extraterritorialidad, y propone un espacio narrativo *nebuloso*. La sospecha de que sus particularidades la convierten en un espacio de tránsito me condujo al interés por estudiarla desde la perspectiva de la bisagra.

*La parte de Fate*, al igual que *La parte de Amalfitano*, comienza con una serie de interrogantes que se hace el protagonista y que llegan al lector con la interferencia de los estilos indirecto e indirecto libre; el narrador ilumina una escena oscura y misteriosa, como de pesadilla: el personaje sumergido, atrapado en una zona de muerte, de dolor y de fantasmas. La presencia de lo inestable se anuncia con la mención de un lago azteca en donde parece encontrarse el protagonista; el relato, luego de esa escena desarticulada, parece activar sus engranajes con la muerte de Edna Miller y las acciones de su hijo Quincy Williams.

Bolaño deja ver la sombra narrativa de su novela, la forma entregada al supuesto azar. Su protagonista, el reportero afro-americano Oscar Fate, inicia una experiencia de carretera que lo terminará arrojando al abismo y a la indeterminación ficcional sustentada por un estilo y un ambiente en apariencia apacibles, pero cargados de una potencia volátil que puede detonar en cualquier momento; los diálogos superficiales, fútiles, son cortos y concretos como disparos. Fate se mueve en un ámbito intermedio que dará entrada al lector a otra experiencia estética arrolladora: *La parte de los crímenes*. La zona del caos y del horror. En las dos partes anteriores la muerte es una mención, una presencia fantasmal; en *Fate* configura una inminencia que afecta directamente al protagonista: muertes naturales de dos mujeres mayores y un homicidio. ¿Podemos ver esta presencia como un acercamiento a la muerte directa, digamos transparente de la cuarta parte? ¿Esto se puede ver como una bisagra?

Todo se narra desde un futuro indefinido. Un narrador extradiegético-heterodiegético, similar al de las dos partes anteriores pero no tan explícito en sus intervenciones ni en el reconocimiento de su rol, desarrolla un relato sobre afro-americanos y mexicanos; sobre un periodista negro que viaja a Sonora, desafía al soterrado establecimiento del mal y rescata a una mujer. Todo su itinerario estará atravesado por el boxeo y la necesidad recurrente e inevitable de vomitar. Como otro elemento desestabilizador la discriminación y la persecución racial respiran en toda *La parte de Fate*: las charlas, los chistes, las miradas “inocentes” al mundo serán orbitadas por negros, blancos, indios, mestizos, “mejora de la raza”, comunismo, ku klux klan, Panteras Negras, antisemitismo, pro-fundamentalismo, yihadismo. La comedia humana en su faceta más precaria: “¿Qué es lo que nos puede interesar de ellos? –dijo el jefe de sección. –La estupidez –dijo Fate-. La variedad interminable de formas con que nos destrozamos a nosotros mismos” (Bolaño, 2666 372).

### **Formas de la bisagra**

2666 está constituida por dos caras, por dos realidades. Tanto en la forma como en el contenido la co-existencia de las dos aporta unidad a la novela. La organización de sus cinco macro-relatos, *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes* y *La parte de Archiboldi*, obedece a la intención de hacer evidente

el abismo, el caos del horror. Siguiendo esta línea de reflexión, pensar dos bloques conlleva pensar también en su unión, en aquel elemento narrativo que permite la conexión; la transición. En una novela-río no es posible pasar de un lado al otro sin recorrer un territorio neutro.

Por otro lado, las dos realidades ni están separadas ni son relatadas como opuestas; una realidad contiene a la otra y un velo permite que una sea visible en la otra pocas veces o en estados diferentes a los de la razón, como una suerte de crónica del abismo: “[Bolaño] Compartía con Nabokov la idea de la escritura como simulacro que acepta las condiciones de lo real sólo en la medida en que puede reinventarlas” (Villoro 75). Y así como esta dicotomía constituye una cualidad de la forma narrativa de la novela, también abre la posibilidad para revisar y analizar el punto de encuentro de las dos facetas, la bisagra. Desde esta creencia se llega a la sospecha de que no sólo hay una bisagra sino que hay varias, de diferentes niveles o en diferentes planos.

Terminada la aventura de los críticos y la visita de Amalfitano a los precipicios de la locura, y antes del reporte de la zona del crimen, y del abandono y la guerra, Bolaño nos invita recorrer Santa Teresa compartiendo el extravío existencial de Fate para comprender que esta ciudad es el no-territorio, o mejor, que la manera en que es relatada la expone como zona final, desierto del aburrimiento en donde todo es posible. Sin ese espacio, sin ese vértice o sin esa arista no existiría la conexión, la comunicación. Pensar en esa bisagra activa la existencia, como parte de la diégesis, de algo en apariencia inexistente pero fundamental. Desde una geometría elemental el “momento”, el espacio del vértice, es clave para poder comprender lo que está a un lado y lo que está al otro, lo que está antes y después de lo otro que también está antes y después. La bisagra no determina un orden, sólo una posibilidad y sobre todo una relación.

El hecho de que el narrador nos presente Santa Teresa desde la focalización de un forastero negro facilita su imagen de hipérbole, como una crónica del nuevo mundo del siglo XXI. La desmesura no se puede percibir sin una mínima distancia; la mirada de Fate revela que todo está trastornado, zombificado: “Fate le preguntó a uno de los periodistas si lo normal no era que el esparring llevara casco de protección. –Es lo normal –dijo el periodista. –¿Y por qué no lo lleva? –Dijo Fate. –Porque por más que le peguen ya no le pueden hacer más daño –dijo el periodista-. ¿Me entiendes? No siente los golpes, está zumbado” (350-51). Por otro lado, no es gratuito que a lo largo del relato se mencionen como parte de la realidad a la que asiste Fate a los cineastas Robert Rodríguez y David Lynch[5], pues como lo menciona Corro Pemjean:

Algunas películas que Bolaño elige para hacer proliferar lateralmente el relato, para acentuar en él un estado dominante, o perfilar indirectamente la psicología de un personaje, se caracterizan por repetir un estilo cinematográfico contemporáneo de transición no estilizada entre un nivel de realidad y otro, transición no codificada entre diversos planos existenciales. (126)

Desde este umbral Fate vive la puesta en escena del evento que como periodista debe cubrir y que a la larga condensa no sólo el destino inexorable del norteamericano, sino también la pulsión de la ciudad fronteriza: el combate de boxeo; cuando el público, a manera de canto tribal, corea un “jazz de Sonora” (390), Fate se detiene a observar y tratar de digerir la situación; a sus ojos la experiencia adquiere un tono y un ambiente semejantes a

los del bar de la película *From dusk till dawn*, en donde todos, excepto los gringos, habitan una zona intermedia entre la vida y la muerte. En la Santa Teresa del periodista negro todos son extranjeros, están de paso, la consistencia de la realidad es efímera; tal como en los territorios creados por Rodríguez y Lynch.

De esta manera el placer en la interpretación de *La parte de Fate* encuentra en la lectura-juego el método para contemplar y estudiar su diseño bisagra como una producción cinematográfica en la que se libera al subconsciente: "Mientras besaba en la boca a la chica de pelo negro . . . oyó algo sobre pirámides, vampiros aztecas, un libro escrito con sangre, la idea precursora de *Abierto hasta el amanecer*, la pesadilla recurrente de Robert Rodríguez" (357).

### **La realidad que se fractura**

Mientras Fate está en Estados Unidos, Bolaño se enfoca en el relato de la marginalidad de dos afroamericanos que pertenecieron y ayudaron a crear un pasado que celebró el sueño de la revolución. A esos héroes olvidados el presente intenta oprimir enfrentándolos a una realidad desprovista de trascendencia; su defensa y supervivencia se sustentan en el lenguaje. Ya en México la realidad se hace traslúcida, vaga: Fate camina entre la gente y escucha que lo llaman sin poder encontrar el origen de las voces, luego, prestando atención al combate de boxeo, ve cómo el protector bucal de uno de los boxeadores se sale del cuadrilátero y cae a sus pies;

[p]or un momento pensó en arrodillarse y recogerlo, pero luego le dio asco y siguió quieto, mirando el cuerpo desmadejado del boxeador que oía la cuenta de protección del árbitro y luego, antes de que éste señalara con los dedos el número nueve, volvía a levantarse. Va a pelear sin protector, pensó, y entonces se agachó y buscó el protector pero no lo encontró. ¿Quién lo ha cogido?, pensó. ¿Quién demonios ha cogido el jodido protector si yo no me he movido y no he visto a nadie hacerlo? (390)

Pequeñas fracturas en la lógica van marcando el tono y el ambiente del relato: luego del boxeo, en un bar, Fate quiso detener una golpiza, "sin pensar en nada, intentó moverse en esa dirección, pero alguien lo sujetó del brazo. Cuando se volvió para ver quién lo retenía no había nadie" (401). Sucesos intrascendentes que van marcando la lectura y hacen que el universo narrativo se torne filtro del caos y de la experiencia abismal.

Aunque ya en *La parte de Amalfitano* la realidad otra comienza a invadir la zona de la sociedad, en *La parte de Fate* su ámbito de influencia se multiplica: lo inquietante, que se manifiesta sólo al interior de la casa del profesor chileno, pasa a cubrir toda la ciudad cuando Fate la visita; el periodista norteamericano experimenta este desfase en cualquier lugar al que va. Un desfase que Levinson muy atinada y perspicazmente vincula con las relaciones dislocadas entre la lengua que se habla y la lengua con que se narra:

Previously, we described the strange idiom of 'La parte de Fate'. It is a self-referential language, reflecting no outside, but iterating and refashioning its own constitution, affirming its autonomy. Mediated by a protagonist who is both fictitious (Quincy Williams) and a fictive representation (Fate) of that fiction, situated in an invented city, testimony to the terror of a crime wave that (for him) will never take place, 'La parte de Fate' advances as a response to the formal demands of 2666. And the enigmatic title 2666 performs a similar feat: 2666 refers to nothing but itself, to the Bolaño oeuvre it names. (188)

Siendo Santa Teresa el escenario en que se fractura la realidad racional, no sólo Fate experimenta la bisagra: ya en *La parte de los críticos* Liz Norton, la archimboldiana inglesa, contempla, a través de un cristal, la pérdida de solidez en el derroche de violencia latinoamericana: “En la entrada del hotel un par de porteros discutían con un cliente y un taxista. El cliente estaba borracho. Uno de los porteros lo sostenía del hombro y el otro escuchaba lo que tenía que decir el taxista, que parecía, a juzgar por los aspavientos que realizaba, cada vez más excitado” (146); la escena avanza con el ritmo lento de un mal sueño, y se intercala con la llegada al hotel de los otros dos archimboldianos y del Cerdo, su anfitrión. Al reflejarse, la racionalidad europea y la inestabilidad americana, la brutalidad se descubre sutilmente distinta: a este lado de la bisagra tiene la apariencia de un ritual carente de emotividad, de una violencia carente de violencia:

En la entrada del hotel los dos porteros le pegaban al taxista, que estaba en el suelo. No se trataba de patadas continuadas. Digamos que lo pateaban cuatro o seis veces y paraban y le daban oportunidad de hablar o de irse, pero el taxista, que estaba doblado sobre su estómago, movía la boca y los insultaba y entonces los porteros le daban otra tanda de patadas. (147)

La distancia desde la que Norton observa anula la “interferencia” humana y deja la violencia en su estado “puro”, tal como la encontraremos en *La parte de los crímenes*. En Santa Teresa, esta brutalidad forense surgirá en todas partes, se manifestará en la diégesis con formas sutiles y constantes: el cuarto de baño, en la habitación de hotel, de uno de los críticos ofrece una anomalía en el váter: “El trozo que faltaba tenía forma de medialuna. Parecía como si lo hubieran arrancado con un martillo. O como si alguien hubiera levantado a otra persona que ya estaba en el suelo y hubiera estampado su cabeza contra la taza del baño, pensó Norton” (149). En esta sinécdoque del caos de abismo, tres adultos miran en silencio un inodoro que guarda el secreto de la violencia; las cosas no son claras porque no hay una lógica concreta, porque no funciona la razón y no funciona el horror; la sala de espera del abismo, el cuarto rojo de *Twin peaks*[6] o la sala-escenario de los humanos-conejo de *Inland Empire*; un espacio inquietante que nos mueve hacia el malestar y la sospecha:

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? . . . La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insoportable. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas. (295)

En ese derroche de conectores de adición, de conjunciones, de aclaraciones y de preguntas pocas cosas logran conectarse. Un lugar de dolor pausado, de inquietudes, de reflexión, y también el infierno en que nada se puede entender: “¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación?” (295) dice Fate, y en el segundo interrogante puede estar la clave: controlar la situación significa racionalizar, categorizar, evaluar y comprender. El dolor es el abismo que no le permite a Fate concentrarse para salir de allí. Caer en el abismo con los ojos abiertos, como ya lo hiciera en su infancia, durante un viaje con su tía y su madre, cuando vio al hombre de la soledad absoluta a través de un cristal: “creyó ver a un hombre caminando por el borde del bosquecillo. A grandes zancadas, como si no quisiera que la noche se le echase encima” (343); allí tampoco cerró los ojos, prefirió ver; quizá por eso en

medio del dolor duda si realmente quiere salir y dejar todo atrás. Esta duda de Fate anticipa la experiencia completa del periodista en Santa Teresa, invitándonos a participar en la ampliación de la diégesis y en la iluminación de esa zona neutral ubicada entre la caída y la fuga del personaje. Resultado de una necesidad creativa, y evidencia de la libertad imaginativa y artística del Bolaño, el exordio metafísico que abre la tercera parte de la novela pierde su connotación de “trampa narrativa” para transformarse en acto de generosidad estética.

### **El libro bisagra**

El viaje del periodista de *Amanecer negro* inicia su desenlace con el encuentro entre los protagonistas de las partes segunda (Óscar Amalfitano) y tercera (Oscar Fate) de 2666: “Por un momento ambos se miraron sin pronunciar una palabra, como si estuvieran dormidos y sus sueños hubieran confluído en un territorio común, ajeno, sin embargo, a todo sonido” (431). El patio trasero de la casa de Óscar Amalfitano, donde cuelga un libro para ahuyentar el caos, a la manera del *ready-made* de Marcel Duchamp, quizá sea el agujero negro de la bisagra, la zona de vacío de Santa Teresa y de la novela; el centro de la bisagra. Y el encuentro de estos dos personajes el giro, el rodeo a la esquina que abre la mirada y el relato al otro mundo, a la realidad otra, al alemán gigante que espera al gigante del bosque, a los cuerpos de las mujeres que florecen en el desierto, al loco destructor de santos y vírgenes, a la guerra masiva y venenosa.

Desde esta perspectiva el libro del poeta español Rafael Dieste *Testamento geométrico*, colgado en una cuerda, adquiere la función de bisagra temporal; algo como un centro de mirada, el lugar al cual se puede volver y revisar el camino narrativo que propone la obra: al libro llegan tres personajes. El símbolo de la cultura entregado, en el patio de una casa alquilada, al capricho de los elementos, se hace cruce de caminos. El *ready-made* es mirado por Pelletier y Espinoza, es mirado y tocado por Fate, es vigilado por Amalfitano; la construcción de este espacio vacío resulta de cuatro momentos: Amalfitano encuentra el libro en una caja de mudanza; lo encuentra porque él no lo puso allí y no sabe ni puede explicar ese hallazgo (uno); el profesor chileno, como reacción defensiva, como alivio ante el misterio, cuelga el libro en una cuerda para secar ropa (dos); el profesor vigila, contempla el nuevo objeto (tres); Fate, Espinoza y Pelletier llegan al patio y al *ready-made* (cuatro). Los europeos llegan desde la casa, a través de una puerta “oficial”, digamos una puerta de la sala o de la cocina; llegan desde dentro. Fate llega desde la calle y no desde la entrada del frente, la autorizada; invade como un ladrón[7] a través del patio, desde el extrarradio, en contraste con los europeos quienes llegan desde la norma social. Fate toca el libro. Espinoza y Pelletier no. Es más, como una intuición, desde un saber que ilumina y protege, Espinoza le recomienda, exhorta a Pelletier a no tocar “eso” que cuelga de la cuerda como una camisa.

¿Es acaso el libro de Rafael Dieste una condensación del mal, o el mal mismo, un elemento del mal sobre la tierra, sólo neutralizado gracias a Duchamp y gracias al saber del profesor chileno quien lo tiende para que sufra la naturaleza, pero que azotará con el dolor, el sufrimiento, el horror y la muerte a quien arriesgue tocarlo? Eso hizo Fate: “Sin pensarlo se acercó y lo tocó con las yemas de los dedos... Es curioso que alguien cuelgue un libro como si fuera una camisa –murmuró” (431). ¿Este documento científico creado por el poeta español Dieste es la imagen-símbolo que condensa el relato de *La parte de Fate*? Un libro colgado posibilita la existencia de dos planos que se tocan en un lomo; un discurso abierto

al azar, unas páginas expuestas a la luz y que ocultan, encubren el resto de la obra. Para Levinson se trata también de un espacio de ruptura:

The art object is an installation or event unbound to the past from which it comes. The readymade breaks from the sequence of events, reordering them, just as 'times' related by the form of time, rather than a subject, fragment into independent (but commonly bound) narratives. The readymade comes as it is, as if the origin of itself (the true origin is the cut). Thus, Amalfitano's suspended geometry book dissociates from its former existence as geometry treatise, simultaneously repeating Johns's fictional collage and Duchamp's historical Unhappy Readymade. (184)

Relato vértice, zona de paso entre la realidad racional y la realidad otra, entre el mundo de la vigilia y el mundo del sueño, entre la cultura y la poscultura[8]; el punto más crítico en donde el relato se dobla, en donde el universo novelesco se tuerce y enfila su maquinaria hacia el otro horizonte. Hacia la revuelta estética fundada desde lo que el Duchamp ficcional explica: "*Me divertía introducir la idea de la felicidad y la infelicidad en los ready-mades*" (246). Habría que buscar el vértice del vértice en la narración, ya no el lugar en que confluye la realidad, el limbo que es el patio de Amalfitano, sino el lugar donde la diégesis, como acercándose a un espejo termina por pasar al otro lado; el axolotl narrativo. Seguramente dicho espacio pertenece a la puesta en escena antes y durante la pelea de boxeo:

with the subject (be it a figure within the text or the reader) displaced, no recognition of the continuity is conceivable. Thus, for example, the sub-volume that follows 'La parte de Fate', 'La parte de los crímenes', records the discovery of slaughtered Santa Teresa women. It also repeats Fate's story: an experience within the brutality, menace, and terror of Santa Teresa, represented in 'La parte de Fate' by the metaphor (and the harsh realities) of boxing. (Levinson 182)

La realidad en Santa Teresa se escabulle como una metáfora abismal cuyo sentido, al sospecharse descubierto, se transforma, sufre una metamorfosis. Territorio desértico que somete a los extraños a un juego delirante, hurgando y comprometiendo sus límites lógicos:

El tono de las voces, le pareció, era grave y desafiante, un himno de guerra perdida interpretado en la oscuridad. En la gravedad sólo había desesperanza y muerte, pero en el desafío era dable percibir la punta de humor corrosivo, un humor que sólo existía en función de sí mismo y de los sueños, sin importar la duración que estos tuvieran. (390)

### **Periodistas malditos**

Los mecanismos empleados en 2666 para dar forma a sus dos macro-relatos, la búsqueda del escritor invisible y los florecimientos de mujeres muertas, se articulan gracias al desarrollo de un mundo razonado a través de la institución académica —a pesar de que esté infectada por la burocracia en Latinoamérica—, el primero, y gracias al desarrollo de un mundo observado a través de la vivencia cruda y directa, el segundo; los académicos de las dos primeras partes viven en un mundo de segundo orden: su realidad se consolida desde la creación de otro; mientras tanto los periodistas y escritores de las partes tres, cuatro y cinco viven en la realidad real, habitan un primer orden sin intermediaciones. Con esta separación vital Bolaño transmite su creencia profunda sobre el lugar del escritor en el mundo al emparentarlo con los detectives, las putas, los asesinos: víctimas, victimarios, verdugos y testigos del odio, la violencia y la libertad incontrolada:

Si Ricardo Piglia ve al detective como una variante popular del intelectual (el hombre que busca conexiones y una teoría que explique el entorno) Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obras de arte. Esto no necesariamente ocurre por escrito. Los poetas de Bolaño viven la acción como una estética de vanguardia. Algunos de ellos escriben cosas que no leemos, otros buscan la gramática del desmadre, todos resisten. (Villoro 83)

Como un poeta exiliado, el periodista se encuentra en una zona especial, particular, a medio camino entre el académico y el salvaje, puente o bisagra que permite el paso desde la comprensión de la realidad razonada a la comprensión de la realidad padecida. Junto a las acciones y condiciones de Oscar Fate, también las de Sergio González, Guadalupe Roncal, Mary-Sue Bravo y el efímero Hernández Mercado, permiten proponer su existencia como límite, suicida, maldita; una actitud ante la vida que abandona la razón para internarse en el bosque oscuro del mal:

Su ayuda [de Sergio González], digamos, técnica, para la escritura de mi novela, que aún no he terminado y que no sé si terminaré algún día, ha sido sustancial... *Huesos en el desierto* es así no sólo una fotografía imperfecta, como no podía ser de otra manera, del mal y de la corrupción, sino que se convierte en una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica. Es un libro no en la tradición aventurera sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea. (Bolaño, *Entre* 215)

Entonces, el periodista se instaure como otra forma de bisagra: Oscar Fate, el viajante del destino que cruza el desierto de la existencia y de la realidad no tamizadas, movido por los bandazos y los caprichos del viento del mundo, y que termina reconociendo y aceptando su final en la pesadilla, el *oscuro lago azteca vagamente familiar*, al igual que los europeos, llega a Latinoamérica, cruza la frontera hacia el territorio del caos, la destrucción y la desaparición. No parece gratuito que *La parte de los crímenes*, esa ópera macabra, se cierre con la voz del poder político hablándole a un periodista, la voz de una divinidad terrible que señala el Hades como la ruta trágica para el héroe víctima del destino: "Por supuesto no va a estar solo. Yo estaré siempre a su lado, aunque usted no me vea, para ayudarlo en cada momento" (790), promete a Sergio González la diputada Azucena Esquivel. Fuera de la diégesis, Fate pide con toda su esperanza que el dolor no se haga insoportable, que no crezca, en parte para poder contemplar los fantasmas y el horror de la pesadilla directo a los ojos, en todo su esplendor. Todo para poder contarlos, escribirlos, organizarlos, ganarles a la muerte. Para recuperar su ser:

'La parte de Fate' articulates the 'nothing is mine', the no hay nada of mine (983) of the protagonist. Nor has Fate lost anything, some 'identity'. We know that, as philosophical principle, the identity of the subject, the subject itself (individual or collective), is the continuity between event and memory, event and anticipated event, or between two memories. The imagination of the subject connects the sequence. A subject is this connection, or nothing at all... indicate that the subject Fate reflects the dissociation, rather than unity, of the series, the history he chronicles. Fate's concern, again, is not 'what happened?' but 'what is the relationship of happenings?' 'What is the meaning?' If Fate were a subject, he himself would be the answer, the relation. Yet he is not. (Levinson 181)

Fate deberá buscar, si sobrevive al dolor, no con los ojos sino con los oídos la música viva de los vivos para evitar perderse para siempre; por su parte el Sergio González que escucha la promesa de la diputada y termina como fantasma en la diégesis, trascenderá en su esfuerzo y su lucha, agrietará la realidad otra, y avanzará sobre la ficción para re-vivir en la realidad real, la del lector, y presentar su documento histórico-periodístico, sus palabras reales sobre los crímenes reales.

### **Excursión por la tierra de los zombis**

Como elemento fundamental para la existencia y la puesta en abismo de la bisagra, los lugares que recorre Fate construyen el ambiente, el tono de lo inquietante. Desde su aproximación a la ciudad de Santa Teresa, el periodista negro comienza a experimentar el dislocamiento. La primera parada en este “tour” por el planeta zombi tiene lugar antes de la frontera: en el aeropuerto de Tucson alquila un auto y empieza el viaje hacia el otro lado; desde el inicio de este micro-relato de carretera surge la sensación de que la realidad conocida, la del sentido racional y lógico, se hace a un lado, queda atrás, para dar paso a imágenes que poco o nada sorprenden o inquietan a un Fate ya familiarizado con esa otra que experimenta y escribe en la marginalidad, desde la extraterritorialidad. Como avanzando por una escena de David Lynch:

Un par de kilómetros más adelante vio un lugar llamado El Rincón de Cochise y aparcó en una amplia explanada . . . Se sentó en un rincón del restaurante . . . En la mesa de al lado había dos hombres. Uno era joven y alto . . . Tenía la sonrisa fácil y a veces se llevaba las manos a la cara en un gesto que lo mismo podía expresar asombro que horror o cualquier otra cosa. (335)

La conversación que escucha es extraña: “El tipo joven se llevó las manos a la cara[9] y dijo algo sobre la voluntad, la voluntad de sostener una mirada . . . no me refiero a una mirada natural, proveniente del reino natural, sino a una mirada abstracta” (336). Luego, con lo que desde la mirada de Lynch sería un *paneo* por el interior del restaurante para construir un tono, Fate “vio a dos tipos blancos acompañados por una mexicana. Los tipos era exactamente iguales, gemelos monocigóticos . . . se dio cuenta de que nadie, en todo el restaurante, era negro, excepto él” (336).

El siguiente lugar de la bisagra será el desierto, el viaje durante la noche y su recuerdo de un hombre que el niño Fate miró por la ventana de un bus; la soledad infinita a través de un cristal. Cuando esté regresando hacia Tucson en compañía de Rosa Amalfitano, el desierto continuará emitiendo mensajes de peligro e inestabilidad:

Imaginó una balanza, semejante a la balanza que tiene en sus manos la justicia ciega, sólo que en lugar de platillos esta balanza tenía dos botellas . . . [la] de la izquierda era transparente y estaba llena de arena del desierto. Tenía varios agujeros por donde se escapaba la arena. La botella de la derecha estaba llena de ácido. Esta no tenía ningún agujero, pero el ácido se estaba comiendo la botella desde dentro... fue incapaz de reconocer nada de lo que había visto unos días atrás, cuando recorrió el mismo camino en sentido contrario. Lo que antes era mi derecha ahora es mi izquierda y ya no consigo tener ni un solo punto de referencia. Todo borrado. (438)

El misterio debe permanecer en la sombra y por eso el relato, la mirada de Fate, se dirige a espacios, objetos y personas del extrarradio: luego de cruzar la frontera, ya en Santa

Teresa, pero fuera de ella, la siguiente zona en donde la realidad deja de cumplir con las normas de la racionalidad es el campamento del boxeador mexicano Merolino Fernández; este rancho en medio del desierto posee toda la facha de una realidad inquietante: “Allí no sólo las plantas silvestres eran distintas sino que hasta las moscas parecían pertenecer a otra especie” (348). Los personajes parecen habitados por enigmas que de ser revelados despertarían cualquier forma de mal desconocida o no imaginada hasta entonces; uno de los esparrings del boxeador era un hombre:

grande y entrado en carnes y su rostro estaba lleno de cicatrices . . . en el hombro derecho llevaba un tatuaje que a Fate le pareció interesante. Un hombre desnudo, visto de espaldas, se arrodillaba en el atrio de una iglesia. A su alrededor por lo menos diez ángeles con formas femeninas surgían volando de la oscuridad . . . Todo lo demás era oscuridad y formas vagas . . . su argumento resultaba inquietante. (348)

Bolaño se empeña en describir la casa de Charly Cruz como un lugar lyncheano a la manera de los interiores en *Lost Highway*:

Era grande, sólida como un bunker de dos pisos . . . y su sombra se proyectaba sobre un descampado . . . Sólo en ese momento se dio cuenta de que la habitación no tenía ventanas y le pareció extraño que alguien la hubiera elegido para ubicar la sala, sobre todo teniendo en cuenta que la casa era grande y que seguramente no faltarían habitaciones con más luz. (403-04)

Inquieta la imaginación aquello que esos hombres puedan hacer allí, en esa sala de proyecciones, resguardados de la vista de extraños y con “un aparato de música, de última generación” (404). Allí Fate entra a un baño de la realidad otra:

Junto a la bañera había una gran caja de madera de roble con forma de ataúd . . . junto al bidet una protuberancia de mármol de medio metro de alzada cuya utilidad Fate fue incapaz de discernir . . . Durante un rato, mientras orinaba, estuvo mirando la caja de madera y la escultura de mármol. Por un instante pensó que ambos objetos estaban vivos . . . La sensación de irrealidad que le perseguía aquella noche se acentuó. (407)

Un espacio para el horror custodiado por un mural de la Virgen de Guadalupe que ofrece riquezas al mundo y cuya actitud generosa choca con el secreto de su rostro: “Uno de los ojos de la Virgen estaba abierto y el otro estaba cerrado” (404). La ambigüedad latente de ese apartamento, y por extensión de toda la ciudad, se potencia debido a que el periodista permanece en Santa Teresa en un estado a medio camino entre la enfermedad y la embriaguez.

Otros espacios creados por Bolaño también contienen elementos de desajuste, como el bar “Los zancudos”: “era un rectángulo de treinta metros de largo por diez de ancho... La barra no medía menos de quince metros” (274-75), un local en el extrarradio, en medio de ninguna parte, donde es necesario presentar las armas de fuego para ser aceptado, y se ofrece el especial y poco conocido mezcal “Los suicidas”. O como el restaurante al que entra Fate antes del combate de boxeo y que contiene algo tan trivial como unos futbolines, sólo que con el toque anormal de la cultura radical y juguetona de los mexicanos:

Uno de los equipos llevaba camiseta blanca y pantalones verdes, el pelo negro y la piel de color muy pálido. El otro equipo iba vestido de rojo, con pantalones negros, y todos los

jugadores exhibían una poblada barba. Lo más curioso, sin embargo, era que los jugadores del equipo de rojo exhibían uno diminutos cuernos en la frente. Los otros dos futbolines eran exactamente iguales. (386)

Pero es en el “Rey del taco” donde se concentra el mundo zombi que potencia la sensación de no estar ni en un lugar normal ni en uno anormal; el narrador lo describe desde la mirada contrariada de Fate: “El interior estaba decorado como un McDonald’s, sólo que algo chocante . . . 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” (395). Más que un infierno, este restaurante parece un limbo o un lugar de pesadilla de cine, no de pesadilla real; en otras palabras, una creación de David Lynch. Sus habitantes-trabajadores también refuerzan la extrañeza: “Algunos parecían perdidos en el desierto que era la casa del Rey del Taco . . . Algunas chicas tenían los ojos llorosos y no parecían reales sino rostros entrevistados en un sueño” (395). Seres condenados a no salir jamás del local y a repetir hasta el fin del tiempo las mismas rutinas con todos los visitantes.

Este local del abismo reaparecerá en *La parte de los crímenes* en dos ocasiones. La primera cuando un periodista argentino, luego de indagar sobre los asesinatos a mujeres y ver una supuesta película *snuff*, toma allí unas cervezas:

por un instante, creyó que todos los camareros eran zombis. Le pareció normal. El local era enorme, lleno de murales y pinturas alusivas a la infancia del Rey del Taco y sobre la mesas flotaba un aire denso, de pesadilla detenida. En determinado momento el argentino pensó que alguien había echado alguna droga en su cerveza. (676)

La segunda vez el lugar es visitado por el periodista Sergio González cuando regresa a la ciudad y a la investigación de los florecimientos casi movido por una fuerza desconocida.

### **Puesta en escena: mujeres y hombres en el vértice**

En cuanto a la construcción del carácter del visitante, Fate representa una cultura distinta a la de los críticos de la primera parte de 2666: lee poco, prende el televisor como hábito; es dependiente del texto visual, no del texto escrito. Observador ideal para la novela bisagra, su mirada permite apreciar no sólo los lugares de la zona intermedia, sino también a algunos de sus habitantes:

vieron aparecer a Merolino por una de las sendas que se perdían en el desierto, seguido de un tipo negro vestido con chándal que intentaba hablar en español y que sólo decía palabrotas . . . El negro era de Oceanside . . . y se llamaba Omar Abdul . . . Cada pocos minutos, sin que viniera a cuento, Omar sonreía. Tenía una hermosa sonrisa que realizaba con una perilla y un bigotillo de artesanía. Pero, también, cada pocos minutos ponía cara de enfado, y entonces la perilla y el bigotillo adquirían un aspecto amenazador, de indiferencia suprema y amenazante. (349)

Esta tendencia a la inexactitud, a la doble apariencia, lo que no es completamente ninguna de las dos imágenes, también se duplica:

-El masajista los está esperando –dijo el periodista. -¿Quién es el masajista? –preguntó Fate. –No lo hemos visto, creo que nunca sale al patio, es un tipo ciego, ¿lo entiendes?, un tipo ciego de nacimiento, que se pasa todo el día en la cocina, comiendo, o en el cuarto de baño, cagando, o tirado en el suelo de su habitación leyendo libros en el idioma de los

ciegos, el lenguaje ese . . . Fate se imaginó al masajista leyendo en una habitación completamente a oscuras y tuvo un ligero estremecimiento. Debe de ser algo parecido a la felicidad, pensó. (351)

Toda la puesta en escena de Santa Teresa posee un dejo, un aire oscuro, inconcluso, misterioso más allá del sentido de la razón... preternatural. El mal y el caos presentes en Santa Teresa toman la forma del mal creado y propuesto por Lynch; una suerte de homenaje al cineasta, a su comprensión del vértice, de la arista, de la bisagra, de la zona que da hacia algo más y que contiene la explicación de todo lo inentendible. Se puede arriesgar la declaración de que toda *La parte de Fate* es como una de sus películas:

Le pidió al recepcionista que le tradujera el nombre del establecimiento. El recepcionista se rió y le dijo que se llamaba Fuego, camina conmigo. –Parece el título de una película de David Lynch –dijo Fate. El recepcionista se encogió de hombros y dijo que todo México era un collage de homenajes diversos y variadísimos. – Cada cosa de este país es un homenaje a todas las cosas del mundo, incluso a las que aún no han sucedido- dijo. (428)

### **Anulación de la conciencia**

Cruzando toda la novela, el sueño lanza mensajes cifrados y proyecta el relato hacia posibilidades iluminadoras pero fugaces: “Al despertar creyó que había soñado con una película que había visto no hacía mucho tiempo. Pero todo era distinto” (298); en casa de su madre, mientras asimila su reciente deceso, el periodista negro cree recordar un sueño: se trata del revés de una película que vio en otro momento; el narrador apostilla lo soñado como un negativo de la película real, su comentario crítico. El blanco y el negro; el positivo y el negativo; el otro mundo no blanco. Para Corro Pemjean, Bolaño incluye los sueños como otra forma de dispositivo visual organizado bajo los mismos presupuestos teóricos y las mismas propuestas narrativo-estructurales de los filmes que aparecen en la novela: “los sueños de los personajes irrumpen sistemáticamente en la realidad del drama, en la actualidad de los acontecimientos, perfilándolos o desdibujándolos para la significación, tanto como lo hacen los sucesos reales” (Corro 126).

El tiempo avanza, el viaje acontece, la ciudad de Santa Teresa se muestra como el manicomio de Latinoamérica, y al final de su parte Fate vuelve a soñar; se trata de un sueño que pareciera anular todo lo relatado pero que es sólo deseo íntimo o añoranza: él, junto a Rosa Amalfitano, se aleja del abismo no sin antes hacer una parada en el centro del mal que es la cárcel de Santa Teresa; la realidad se disloca: “Oyó risas lejanas. Mugidos. Oyó que Guadalupe Roncal le decía algo a Rosa y que ésta le contestaba. El sueño lo alcanzó y se vio a sí mismo durmiendo plácidamente en el sofá de la casa de su madre, en Harlem, con la tele encendida . . . cuando amanezca todo habrá concluido” (436-37). Se vio en el sofá de su madre, como al inicio de su historia cuando soñó con el negativo de la película; ¿no será toda esta tercera parte de 2666 el negativo de la historia? ¿El comentario razonado? ¿La crítica que se vuelve pesadilla? La respuesta de Corro Pemjean reafirma la invitación que Bolaño hace a un lector activo: “El episodio onírico interviene sólo atmosférica, psicológicamente, el discurrir narrativo de lo cotidiano a baja intensidad de los personajes (sic). No hay un esfuerzo de vínculo simbólico, o causal entre ambos episodios, el soñado y el real, sin embargo, el sueño ha sido digno de narración minuciosa, ha sido visto con claridad” (127).

¿Estará Fate en una pesadilla que nos permite ver el comentario razonado de Santa Teresa y que nos prepara para contemplar, recibir, padecer el dolor masivo que se hace obra escrita durante la cuarta parte? Esta posibilidad se refuerza gracias al siguiente cuadro: el cronista de *Amanecer Negro*, luego de abandonar la cárcel de Santa Teresa y a la periodista Guadalupe Roncal a su suerte, conduce fuera de México, observa el paisaje local como una ensoñación; sin audio, con la hermosísima Rosa Amalfitano a su lado, piensa: “Todo esto es como el sueño de otro” (437). El lector puede y tal vez debe pasar por alto este distractor ficcional, este abismo de metaficción, y atender a una sentencia profética que, aunque no le permita dejar nada en claro y, por el contrario, active más incertidumbres sobre la diégesis, sí lo invita a iniciar *La parte de los crímenes* con el espíritu de un detective:

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

### **Cartografía de la bisagra**

El diseño formal y temático de *La parte de Fate*, como el de un mapa tridimensional sobre el que los personajes se mueven, posee un poderoso centro, una estrella negra que ejerce su atracción sobre todo. Los movimientos pendulares, lineales, inesperados de su visitante negro concluirán en Santa Teresa, la ciudad de los cadáveres florecidos. Esta urbe fronteriza, soñada como cráter y como desierto, claramente marca otro límite: los personajes que caminan alrededor de su cráter, al borde del abismo, pueden observar o caer al caos de la libertad que contiene.

Por su parte, la construcción de los personajes deja ver la ruta narrativa escogida por el autor y que es reflejo de la mirada al abismo que nos quiere transmitir: desde el académico hasta el escritor hay un camino de exposición al caos y al dolor, -casi siempre de los otros-, cuyas etapas intermedias son el periodista y el detective; personajes positivos, todos héroes dentro del horror latinoamericano. Con esto el chileno remarca el valor del arte y de la vida sobre la muerte, lo que no significa que dé la espalda a la destrucción y a la decadencia. Por eso los críticos que, desde su lectura a la obra de Bolaño, quieren equiparar al escritor ficcional con el asesino están contaminados por una suerte de narrativa negra, así como por la, en apariencia, incontenible marea de crímenes que son puestos en escena por el autor.

En cuanto a la presencia de los sueños en la novela, se debe mencionar que responde a una necesidad de la forma; su aporte a la narración y a la estética de la obra recorre tres derroteros: apoyar y permitir la dosificación temática, propiciar el hedonismo narrativo, el placer de contar y leer hasta los sueños, y constituirse en espacio de fuga para el lector en donde puede activar sus estrategias interpretativas y proponer sentidos que a la larga no afectarán la realidad de la novela. Bolaño le permite al lector jugar a ser detective.

Una última idea: el ejercicio de lectura de *La parte de Fate* como bisagra deja ver que posee un funcionamiento ficcional distinto al de las otras cuatro, y que su forma es nebulosa, llena de incertidumbres, en donde toda la realidad se presenta como una zona a punto de modificarse. Un territorio de paso. En la construcción de esa realidad bisagra el cine es crucial; el cine, el movimiento aparente, es la bisagra; por eso la presencia reiterada y de

orden ambiental y diegético de este. Mientras que en las otras partes de 2666 no pasa de ser una ligera mención de algún personaje, o un recurso retórico del narrador, en *La parte de Fate* se desarrolla como potencia narrativa y estética.

Queda por hacer un juego divertidísimo pero sólo posible para un lego obsesivo del cine: la búsqueda y el reconocimiento de lo que Bolaño tomó de las grandes obras cinematográficas y de las obras cinematográficas menores –seguramente habrá más presencia de las segundas que de las primeras–; los homenajes y los saqueos de todo artista; ya lo dejó claro él en uno de sus personajes pasajeros de la quinta parte, quien habla a través del narrador: el arte es un acto de plagio inconsciente. Al crear replicamos a los grandes y a los genios.

## Bibliografía

- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.  
—, *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.  
Corro Pemjean, Pablo. “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* 2005: 121-133. Impreso.  
*From dusk till dawn*. Escrita por Quentin Tarantino. Dir. Robert Rodríguez. Alliance Atlantis, 1996. Film  
*Inland Empire*. Escrita por David Lynch. Dir. David Lynch. 518 Media, 2006. Film.  
Levinson, Brett. “Case closed: madness and dissociation in 2666”. *Journal of Latin American Cultural Studies*. Dec. 2009: 177-191. Impreso.  
*Lost Highway*. Escrita por David Lynch. Dir. David Lynch. October Films, 1997.  
Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul: Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 1992. Impreso.  
*Twin Peaks*. Escrita por David Lynch y Mark Frost. Dir. David Lynch et al. ABC, 1990-1991. Televisión.  
*Twin Peaks: Fire Walk With Me*. Escrita por David Lynch y Robert Engels. Dir. David Lynch. New Line Cinema, 1992. Film.  
Villoro, Juan. “La batalla futura”. *Bolaño salvaje*. Comps. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 73-89. Impreso.

Fecha de recepción: 27/07/2013  
Fecha de aceptación: 20/11/2013

[1]El presente artículo está basado en el tercer capítulo de la tesis *Exploración y análisis de la dicotomía intelecto–otra racionalidad en 2666 de Roberto Bolaño*. La parte de *Fate* como zona narrativa de tránsito y la cuestión de lo visual en la novela. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Literatura, 2013.

[2]Álvaro A. Rodríguez (Bogotá, 1976), obtuvo en 2013 el grado Cum Laude de la Maestría en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Es docente de Español y Literatura en educación media desde hace catorce años. Ha publicado ensayos críticos, reseñas y pequeñas investigaciones sobre diversos temas literarios (*Hipertexto*, 2014), (*Artifara*, 2013), (*Estudios de Literatura Colombiana*, 2012), (*Universidad de Antioquia*, 2001), (*Estudios Colombianos*, 2001), (*Aleph*, 2000). Actualmente trabaja en el Colegio Anglo Colombiano de Bogotá.

[3] El orden de las cinco partes que conforman 2666 es: *La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes* y *La parte de Archiboldi*. Estos títulos preceden cada una de las cinco diégesis.

[4] Las dos acepciones del término, una más formal que la otra, posibilitan una imagen complementaria o yuxtapuesta del territorio en que se desarrolla *La parte de Fate*. Por un lado, un relato en el que las mediaciones con la racionalidad y el orden social se abandonan para dar paso a respuestas y experiencias inmediatas (lo límbico); por otro la sensación de estar habitando, junto con los personajes, un limbo ficcional, un vértice o una bisagra.

[5]El primero está obsesionado con los muertos vivientes, el segundo con la región otra que sólo puede percibirse en ciertos estados de

conciencia alterada y ciertos momentos de experiencia límite.

[6] El surrealista "red room" de David Lynch aparece por primera vez en la serie de televisión *Twin Peaks* estrenada en 1990, para luego surgir en la pantalla grande cuando se estrenó *Twin Peaks: Fire Walk with Me*.

[7] El personaje Fate se conecta con los famosos ladrones de la mitología griega Prometeo y Sísifo, pues él, desafiando las fuerzas del mal, roba y salva del horror y la destrucción que habitan Santa Teresa el ideal de belleza encarnado en Rosa Amalfitano.

[8] Se sigue la propuesta de George Steiner (1992) sobre la cultura occidental del siglo XX. La poscultura como suma de conductas e ideas que llevaron a Europa al horror y la destrucción de las dos guerras mundiales.

[9] Otro personaje inquietante que recuerda a los de David Lynch por el uso que hace de las formas de comunicación, se cruzará con Fate durante una proyección privada de cine porno: "En la sala Charly Cruz y el tipo del bigote hablaban en español... La voz del tipo era aguda, como si tuviera atrofiadas las cuerdas vocales" (407).