

LUGARES MÁS MENTALES QUE FÍSICOS: LA INVENCIÓN DE MÉXICO Y OTROS PAISAJES LITERARIOS DE ROBERTO BOLAÑO A PARTIR DE LA LITERATURA NORTEAMERICANA

JOSÉ JAVIER FERNÁNDEZ DÍAZ

Universidad de Barcelona

Resumen: El artículo examina la relación de Roberto Bolaño con México como la génesis de un espacio que conjura que conjura a un mismo tiempo memoria y precedentes literarios. En primer lugar se analiza el diálogo entre *Los detectives salvajes* y *Bajo el volcán* y en segundo lugar se valora el Norte, los paisajes de Sonora, como un lugar de frontera en la obra del escritor chileno vinculado a la narrativa de William Burroughs, Jack Kerouac o Cormac McCarthy.

Palabras clave: Bolaño, Burroughs, Kerouac, narrativa

Abstract: The article examines the relationship of Roberto Bolaño with Mexico as the genesis of a space that conjures conjures literary precedents memory and at the same time. First dialogue between *The Savage Detectives* and *Under the Volcano* and second north is valued analyzed, landscapes Sonora border as a place in the work of Chilean writer linked to the narrative of William Burroughs, Jack Kerouac or Cormac McCarthy.

Keywords: Bolaño, Burroughs, Kerouac, narrative



En *Estrella distante* se define un territorio de Chile como «ciertos lugares más mentales que físicos» (1996b:16). Esta cita, extraída de la descripción de Ruíz-Tagle, antes de convertirse en Carlos Wieder, proyecta de manera elocuente la construcción de los espacios en la narrativa de Roberto Bolaño. Los territorios reales por los que sus personajes deambulan son Chile (el pasado, los años oscuros), México (la juventud, la aventura y el mito), Cataluña, Francia, EEUU, Israel, Inglaterra, África, Roma, etc. Son ciudades o lugares reales que en la mayoría de casos, especialmente México y Chile, se construyen a partir de la memoria y de otros precedentes novelísticos. El mecanismo que aquí opera es la subversión de los elementos más destacables de un lugar para así proyectarlos hacia referencias literarias o hacer de ellos el reflejo de los sentimientos de los personajes.¹

En el presente artículo analizo como la literatura norteamericana es una de las fuentes a partir de las cuales México se constituye como el espacio narrativo donde convergen construcciones ficcionales de un territorio. México es el escenario fundamental, casi un actante más de las dos novelas más extensas y mejor valoradas de Bolaño: *Los detectives salvajes* y *2666*. Al mismo tiempo, esta presencia guarda vital importancia en otros trabajos suyos, como *La pista de hielo*, *Amuleto* o *Los sinsabores del verdadero policía*. Además de ser una presencia constante es también la última palabra que cierra su obra póstuma, *2666*. Hans Reiter, quien ya ha evolucionado al anciano y prolífico escritor Benno Von Archimboldi, en un remedo de Ambrose Bierce, marchará a la región más transparente: «Poco después salió del parque y a la mañana siguiente se marchó a México (Bolaño, 2004b: 1119).

En lo que respecta al análisis comparativo que me dispongo a realizar en este artículo, coincido con Dunia Gras en que «pretender rescatar el México de Bolaño puede resultar más una tarea de metempsicosis que un ejercicio arqueológico» (2010:8). El espacio se despliega «subjeto, permeado de la experiencia personal del individuo y transformado, además, posteriormente, en materia ficcional» (8). Frente a este carácter poliédrico, mi exposición estará centrada más en los textos con los que el escritor dialoga en la construcción literaria de su imaginario que con otros aspectos que sobrepasan los límites de mi estudio. En este sentido, el libro *El viaje*

¹ Chiara Bolognese añade al respecto que «Los territorios –con sus límites, sus unicidades y particularidades- dejan de existir y se convierten en espacios sin confines» (Bolognese, 2009: 73). Para la estudiosa italiana, el espacio en Bolaño se construye a partir de la «encrucijada entre lo arbóreo y lo rizomático, desde la ciudad real hasta la ciudad infierno, desde el tiempo histórico hasta el tiempo arbóreo» (73-84).

imposible, subtítulo *En México con Roberto Bolaño* se muestra como una excelente aproximación al tratamiento de este espacio en la obra de Bolaño. Así pues, para el presente parto de la siguiente distinción que estructura el mencionado libro:

El México de Bolaño se estructura, básicamente, en torno a dos polos: la capital, el DF, que encarna el México de la experiencia, del recuerdo, de sus años de juventud y aprendizaje, y el Norte, que, a su vez, podría dividirse también en dos extremos: el México de los sueños, de la huida, de la invención, tal y como podemos ver en el itinerario en coche, enloquecido, sin sentido, por el desierto de Sonora, al final de *Los detectives salvajes*, y el México de la frontera, de la violencia, de la pesadilla, en ese “oasis de horror” que es Santa Teresa, en 2666. (Gras, 2010: 11).

En consecuencia, dos serán las aproximaciones de este apartado. La primera analizará la descripción de un DF, el de *Los detectives salvajes*, donde se dialoga con *Under the Volcano*. La segunda, un territorio que denominaré «de frontera», construido a partir de la literatura anterior y los sueños. Allí se planteará si Bolaño apunta hacia la creación de un territorio mítico a lo Macondo, Yoknapatawpha o no. Asimismo, se comparará su visión de un norte hecho de sueños con los espacios de frontera como *On the Road*, *Queer* o *Blood Meridian*.

EL TERRITORIO DE LA MEMORIA: DF

En una de sus últimas entrevistas, Roberto Bolaño afirma: «Ciudad de México es para mí una ciudad de fantasmas. (...) Mi relación con México fue excesivamente fuerte, intensa, pero ya se acabó. Ahora México está dentro de mi cabeza, de mi imaginación» (...) (Stolzmann, 2012: 375). Vale la pena decir que en el caso del novelista chileno la omnipresencia de este territorio invita a pensar que el desplazamiento físico no implica su ausencia.

Nueve años son los que él vive en México, de 1968-1977, teniendo en cuenta el paréntesis de regreso a Chile que supondría su detención (1972-1973). Estos son sus años de forja, lectura y construcción de la personalidad:

Hasta los 15 años viví en Chile. En 1968 mi familia se instaló en México. A los dieciséis años dejé los estudios y me puse a trabajar (he ejercido todos los oficios). En agosto de 1973 volví a Chile, con tan mala fortuna que al cabo de un mes me tocó vivir el golpe de estado. En enero de 1974 volví a México. Durante un tiempo participé en el Infrarrealismo, grupo poético vanguardis-

ta. En 1977 viajé a Europa y terminé instalándome en Barcelona. (...) He viajado por casi toda América y por Europa y por África. (Herralde, 2005: 78)

Es este el tiempo en el que dejará el colegio para convertirse en temprano *flâneur*, caminando por los parques que más tarde acogerán los testimonios de *Los detectives salvajes*, «asaltando» librerías en busca de libros reveladores, agotando cafés, reventando tertulias y ponencias de otros poetas e incluso frecuentando las sesiones matinales del cine más bizarro. Una narración autobiográfica de esos años, es el cuento «El gusano» en *Llamadas telefónicas* que tiene su reflejo en un poema del mismo título. Respectivamente: (1997: 71-84) y (2000:24-26).²

De entrada, para el comentario sobre la ciudad de México, se ha de apuntar la percepción que el autor de *Llamadas telefónicas* tiene de ella a partir de la superposición de dos tiempos: el de su memoria y juventud y el de la reelaboración literaria que suponen los veintiún años que median entre ambos.³ En *Entre paréntesis* conviven las dos visiones. La primera se materializa en la siguiente cita: «Por entonces el DF era para mí como la Frontera, ese vasto territorio inexistente en donde la libertad y las metamorfosis constituían el espectáculo de cada día». (En mayúscula en el original) (Bolaño, 2004a:52). La segunda, la percepción del Bolaño que se encuentra en medio de la redacción de *2666* y bordea los cincuenta, es mucho más pesimista: «México Distrito Federal, una ciudad que en algún momento de su historia se asemejó al paraíso y que hoy se asemeja al infierno (...) un infierno singular en grado extremo» (42).

En el México que se construye desde la juventud su metáfora es el laberinto. Es un lugar confuso, puro azar y juego, figuras geométricas que no tienen más significado que la enumeración, la categorización de la realidad en listas. Hay que destacar que el mismo narrador se hace eco de esta confusión en la imposibilidad de distinguir la sucesión de calles y su posterior intento de análisis:

La verdad es que al principio no advertí ninguna señal que singularizara aquella calle de las que acabábamos de dejar. Para empezar, la iluminación.

² Se puede añadir también el cuento «La colonia Lindavista», presente en *El secreto del mal*. Por sus características, este parece obedecer más a un ejercicio de memoria. En él se describe la llegada a México de Bolaño y su familia. También se consignan sus primeras lecturas (Bolaño, 2007b: 15-23).

³ *Los detectives salvajes* se publicó en 1998. Si nos atenemos a su elaboración, en *Para Roberto Bolaño*, se publica el proyecto de trabajo que sitúa su inicio el mismo año anterior: «Duración: de julio de 1997 a julio de 1998». (Herralde, 2005: 83).

El alumbrado público en Bucareli es blanco, en la avenida Guerrero era más bien de una tonalidad ambarina. Los automóviles: en Bucareli era raro encontrar un coche estacionado junto a la acera, en la Guerrero abundaban. Los bares y las cafeterías, en Bucareli eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. Para finalizar, la música. En Bucareli no existía, todo era ruido de máquinas o de personas, en la Guerrero, a medida que uno se internaba en ella, sobre todo entre las esquinas de violeta y Magnolia, la música se hacía dueña de la calle (Bolaño, 1998: 44)

Es un país que se abre al progreso y a la modernidad y que al mismo tiempo deviene ejemplo terrible de la convulsa historia de Latinoamérica. Su capital ejemplifica esta paradoja como la ciudad que desea acoger los juegos olímpicos pero al mismo tiempo suspende la autonomía de la Universidad en 1968, como se narra en el capítulo cuarto de *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998: 190-200). El DF se reinventa como un «paraíso perdido» cuyos lugares de iniciación son los cafés, las librerías, los parques, universidad, vastas extensiones de terreno, pequeños pueblos o colonias enteras (Cf. Gras, 2010: 29-30).

Al mismo tiempo, el laberinto, la megápolis que se constituye no es sólo producto de una visión de juventud: deviene también consecuencia de la visión de la otredad que posee un extranjero. Se ha olvidado con frecuencia que la visión de Bolaño sobre México es la emigrante, la perspectiva de la periferia. Al respecto, en «Un paseo por el abismo», la reseña que Bolaño realiza de la novela *Mantra* de Rodrigo Fresán, se afirma que «De las muchas novelas que se han escrito sobre México, las mejores probablemente sean las inglesas y alguna que otra norteamericana» (Bolaño, 2004a: 307). D.H. Lawrence es el autor de la novela inglesa, el norteamericano no es otro que Malcom Lowry. Nótese al respecto que Bolaño no oculta su admiración por este escritor, pues *Los detectives salvajes* se abre con una cita de *Bajo el volcán* como epígrafe: «¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? » -No? » (Bolaño, 1998: 9). Razón por la cual, Dunia Gras ve aquí el punto de unión de las dos novelas a partir del carácter irredento de sus personajes:

En ambas nos encontramos un individuo a la deriva, deambulando, como un sonámbulo o como un zombie –da lo mismo-, en busca de la muerte y de la vida –también da lo mismo- por la geografía mexicana; (...) Ambos personajes se encuentran perdidos y buscan algo: el primero, un extraño, un extranjero, encuentra la muerte, y el segundo, la vida, que también incluye la muerte, en el tortuoso camino de la educación sentimental que desemboca en la muerte accidental no sólo de la enigmática Cesárea Tina-

jero, sino también, con ella, simbólicamente, el fin de la inocencia y la pureza de la juventud y la poesía. (Gras: 2010, 32)

Esta sugerente lectura se puede sumar a la de Oswaldo Zabala quien, en su ponencia «La última ronda de la modernidad: *Los detectives salvajes* y el mezcal «Los Suicidas» hermana la obra de ambos autores a partir de la metáfora del alcohol. Con todo, se ha de insistir en que la clave reside en la óptica del extranjero. El cónsul Geoffrey se acercaría más –por condición vital y apetencia estética- a Lima y Belano (especialmente a este último, por no ser de México.):

Desde esta perspectiva, tanto Firmin como Belano son víctimas de sí mismos. *Bajo el volcán*, como se sabe, narra los amores desgraciados del cónsul Firmin por Yvonne y la fatalidad de un destino bañado en alcohol, donde las postergaciones infinitas impiden cualquier tipo de evolución o progreso de su personaje. El personaje de Bolaño está condenado a vagar veinte años (1976-1996) por medio mundo, arrastrando una obra inconclusa (e impublicada), empujado por sus propias circunstancias: «En una de éstas, no sé por qué, entré en el cuarto de Arturo. Sobre la mesa estaba su máquina de escribir y un montón de cuartillas perfectamente ordenadas. Antes de hojearlas pensé en *El resplandor* y sentí un escalofrío. Pero Arturo no estaba loco, eso yo lo sabía. » (Bolaño, 1998: 524-525). De manera análoga a la fiebre literaria de Belano, Hugh e Yvonne lamentan que el cónsul no puede abandonar la bebida, México y por analogía, la escritura:

No, en serio, ¿por qué no se marchan? Fuera de México. No hay razón para que sigan aquí, ¿verdad? De todas maneras, Geoff detestaba el servicio consular (...)

—Tal vez no hubiera resuelto nada, de cualquier modo. Ya intentamos antes ese irse y comenzar de nuevo desde el principio. Pero Geoffrey dijo algo esta mañana respecto a continuar su libro... Te juro que ignoro si sigue o no escribiendo; desde que lo conozco, no ha trabajado en él y nunca me ha dejado ver siquiera lo que ha hecho y, sin embargo, lleva consigo todos esos tomos de referencias... y yo pensaba que... (Lowry, 1947: 132)

La vida en México puede devenir un bucle y absorber a sus habitantes como un agujero negro: « (...) cuando todo el mundo civilizado desaparezca México seguirá existiendo, cuando el planeta se desvanezca o se desintegre, México seguirá siendo México. » (Bolaño, 1998: 188). La única alternativa es la resiliencia, una vida sin timón y en el delirio frente a la inmutabilidad del escenario: el movimiento perpetuo de los *beatniks* y los real-visceralistas.

Además de la analogía entre personajes, el vínculo entre ambas novelas muestra intertextos en las descripciones de la ciudad: poderosas imágenes que son al mismo tiempo viva y pintura e inquietante descripción de ánimo. Si antes comentaba que en el novelista chileno la ciudad tiene un carácter confuso, irreal y, en cierta medida, cercano al sueño, en Lowry es el ejemplo a partir se esboza el espacio:

Ni tampoco (...) podían distinguirse con mayor claridad las casas encerradas por estos muros en donde los lápices de los enamorados habían dejado furtivas constancias de sus citas, muros que, con frecuencia, ocultaban no tanto un México real, cuanto el sueño de algún español nostálgico de su patria. (Lowry, 1947: 72)

Por otra parte, se ha de consignar el predominio común de connotaciones negativas que tienen la mayoría de referencias y descripciones. Si algo hay vinculante a la mayoría de las historias del autor de *2666* es la hostilidad que presentan muchos de sus paisajes. Son ciudades y pueblos «poco acogedores, causa y reflejo de la condición existencial de sus habitantes» (Bolognese, 2009: 18). Como botón de muestra, la descripción que hace Clara Cabeza, la secretaria de Octavio Paz en su visita a un parque de desafortunado nombre: «Llegamos al Parque Hundido. (...) Nos internamos en el parque y nos sentamos en el mismo banco de siempre, al amparo de un árbol grande y frondoso aunque yo supongo que igual de enfermo que todos los árboles del DF» (Bolaño, 1998: 508). En ambos autores retratar México supone el inventario de motivos decadentes. Como ilustra este fragmento de Lowry no hay lugar para luz o la paz:

¡Como si no hubiera bastantes ruidos reales en estas noches de color canoso! No semejantes al desgarrador tumulto de las ciudades norteamericanas, el ruido que produce el desvendar gigantes agónicos, sino al aullido de perros callejeros, a los gallos que anuncian el alba toda la noche, al tamborileo, a los quejidos que más tarde habrán de descubrirse, verde plumaje acurrucado en los alambres telegráficos de los jardines ocultos, o aves perchadas en manzanos —a la eterna tristeza del gran México, que nunca duerme. (Lowry, 1947: 42-43).

En cuanto a los estados de ánimo, la ciudad de México inspira en los personajes de ambos autores una fatalidad proveniente de la muerte como figura perpetua. En Bolaño: «La Ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas. (...) ahora estoy leyendo a los poetas mexicanos muertos, mis futuros colegas. » (1998: 21). En Lowry posee además un humor ácido. Su materialización más evidente es el fragmento en que Yvonne, en pleno delirio etílico, asiste a un espec-

táculo torero⁴. Al principio, la mujer del cónsul, se contagia de la algarabía y el ambiente festivo: «¡Cómo se estaba divirtiendo todo el mundo, qué felices eran, qué feliz era cada cual! ¡Con cuánta alegría México apartaba de sí, riéndose, su trágica historia, el pasado, la muerte subyacente! » (Lowry, 1947:277). Más adelante, el alcohol se convertirá en fuente de lucidez y la realidad no puede ser más cruel para el personaje. La cita es casi una interpretación metafísica que prefigura el «oasis de horror en un desierto de aburrimiento» que motivan los crímenes de mujeres en Santa Teresa: «México no se reía de su trágica historia; México se aburría. El toro se aburría. Todos se aburrían, tal vez se habían aburrido todo el tiempo. » (280). En esta ciudad se condensa la esencia del tedio, a la manera de Baudelaire, que conduce al mal absoluto.

En definitiva, *Bajo el volcán* y *Los detectives salvajes* confluyen en la visión de extranjeros que ambos aplican a un lugar condenado. Ante el cúmulo de sensaciones, la agitada mezcla entre aventura, absurdo y muerte, las palabras de Lowry que abren *Los detectives salvajes* cobran todo su sentido en el contexto del libro. En plena borrachera, acabado, consumido por la bebida, el Cónsul niega la redención a un mensaje reproducido en la radio. No se trata de un diálogo pues, sino de un monólogo. Las abandonadas palabras de lo que pudo ser un intelectual, perdido en su laberinto: «— ¿‘Quiere usted la salvación de México’? —interrogó de pronto una radio colocada en algún lugar detrás del bar—. ¿‘Quiere usted que Cristo sea nuestro Rey’? (...)—No. » (Lowry, 1947: 392). Lo que invita a pensar en el desasosiego de otro de los personajes de Bolaño: el mismo Amalfitano que se pregunta al inicio de la parte a la que da nombre en 2666: «¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? (...) ¿Por qué lo que deseo en el fondo es morirme?» » (Bolaño, 2004b:252).⁵

⁴ Cabe recordar que el motivo del torero en Bolaño tiene una transposición cómica-literaria: es uno de los amantes de Cesárea Tinajero. Su nombre es todo un hallazgo: Pepe Avellaneda (Bolaño, 1998: 570).

⁵ La crítica todavía no ha desarrollado un estudio en profundidad pero una atenta lectura revela asimismo la influencia de John Dos Passos (1896-1970) en una obra como *Los Detectives Salvajes*. Si Dos Passos se apoya en el concepto de *Camera eye* (es decir, una ausencia de focalización donde se aspire a la máxima objetividad) y busca todo tipo de información complementaria para ese collage de la vida en una ciudad-laberinto como Nueva York, Bolaño llevará el concepto al extremo con esas entrevistas, casi documentales, de la parte central de la novela.

EL NORTE Y SONORA: LITERATURA Y SUEÑO

Recopilando lo comentado hasta ahora, más de veinte años después de que Bolaño abandone el país, México tiene dos caras. Si anteriormente comenté el territorio del DF, ahora se valorarán los paisajes de Sonora – Dunia Gras lo denomina *el Norte-*, un territorio de frontera: «En la obra de Bolaño, y especialmente en *Los detectives salvajes*, el norte es, a la vez, una región real, geográficamente localizable en el norte de México, y un símbolo de la búsqueda que siguen sus personajes, un punto de fuga inalcanzable. » (2010: 65).

El norte es un lugar salvaje y de reglas desconocidas cuya descripción se rige -más que por el conocimiento del lugar- por las implicaciones literarias y los textos que precedieron su retrato. Al respecto, lo primero a reseñar es que la configuración del territorio viene dada a partir del *Atlas de Sonora*, de Julio César Montané, padre del poeta Bruno Montané y amigo del escritor. Con todo, no interesa tanto saber si Bolaño estuvo o no realmente en Sonora sino valorar que la percepción, las descripciones y el nombre de los pueblos provienen de una fuente literaria: «Pitiquito, Caborca, San Juan» (Bolaño, 1998: 608). Esto es: Bolaño toma nombres de un libro para a partir de ahí fundar su propio universo ficcional. Julio Montané, en su última entrevista, desvela las implicaciones de este proceder: «Lo importante es que él tiene su visión de México, de los mexicanos, y eso le permite entonces construir historias, sin haber estado en esa región. » (Osorno, 2014).⁶ Bien mirado, es un mecanismo completamente opuesto al que sugiere el Ishmael de *Moby Dick* respecto a una isla de la Polinesia. A la hora de esbozar la biografía de Queequeg y explicar su lugar de origen, como en un experimento borgiano, se revela que la cartografía no representa necesariamente el territorio: «It is not down in any map; true places never are. » (Melville, 1851: 61).

Además del uso del Atlas por parte de Bolaño también es destacable la mención a Santa Teresa, pues aparece en el mapa como una *vista*, es decir, misiones que atendían a distintos poblados indios. Lo cierto es que Santa Teresa es un espacio de ficción y un lugar fundamental en la narrativa de Bolaño. Téngase en cuenta que sus personajes siempre emigran hacia el norte (como en el poema *Los neochilenos*): en *Los detectives salvajes* es precisamente el lugar donde la maestra otorgará pistas fundamentales no sólo para encontrar el paradero de Césarea Tinajero sino para entender

⁶ La entrevista completa fue publicada online para el magazine *Vice*.

http://www.vice.com/es_mx/read/es-como-preguntarse-si-bolano-tenia-informacion-para-decir-que-paz-era-puto Consultada el 15/02/2014

la fecha que da título a la novela póstuma 2666 (Bolaño, 1998: 596-597). Santa Teresa, a pesar de que no aparece hasta bien entrada la novela, es el centro de gravedad donde desembocan todas las historias de las cinco partes de 2666. Se ha de considerar que las interpretaciones sobre su naturaleza son diversas. Hay quien la entiende como un nombre ficticio que encubre el de «Ciudad Juárez». Esto es: un trasunto novelístico a partir del cual denunciar el feminicidio real. Este es el punto de vista de Rivera de la Cuadra, quien afirma «Bolaño se aleja completamente de cualquier interpretación mítica de la realidad: la violencia es una acción permanente que emana de la ciudad. » (2008:184). En esto coincide con la idea de Patricia Espinosa en «Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño», la violencia se convierte en parte de un secreto que requiere no ser desvelado. La abstracción no obedece al mito sino a la estética del autor: «el secreto se mantiene siempre como indeterminación. Porque, para Bolaño, lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte. » (2001: 79).

Otro punto de vista es la consideración de Santa Teresa o incluso toda Sonora, ese norte de México, como un espacio mítico en Bolaño. Eduardo Lago apuesta por el mito e incluso le atribuye una genealogía literaria: «Santa Teresa es el Yoknapatawpha de Bolaño, su versión de Comala. La persistencia de la visión rulfiana va más allá de lo aparente. » (Lago, 2005:100). Ríos Baeza llama la atención al respecto sobre los diferentes autores que trabajan la mitificación de México en la narrativa de Roberto Bolaño (2010: 254); Dunia Gras, por su parte, analiza la presencia de elementos míticos en la narrativa de Bolaño (2006: 73-98) y en *El viaje imposible* analiza el espacio a partir de este concepto:

La fuerza de atracción del norte también determina a los personajes de Bolaño en sus textos posteriores. El norte es un lugar mítico, irresistible, de fascinación, donde se satisface el espíritu aventurero de los jóvenes viajeros y que es, al mismo tiempo, hostil y se asocia con la muerte. (Gras y Meyer Kentler, 2010: 64).

Desde mi punto de vista, lo que encontramos en ese norte que Bolaño construye, no es sólo una mitificación o, más matizado, la mitificación a partir de la suma de la voraz integración de textos precedentes, tópicos y metáforas. La construcción de estos paisajes supone un ejercicio de documentación e influencia de lugares donde no se oculta una saturación de ecos, referencias a otros autores y visiones oníricas. En la Santa Teresa de Bolaño se mezcla, en primer lugar, el enfoque descarnado del tercer mundo donde el logos todavía no ha sustituido al mito, en segundo lugar se dispone un juego de referencias y, por último, también se concibe como

un lugar donde la realidad se resquebraja para amalgamarse con los sueños de sus propios personajes.

Respecto al primer aspecto, esa visión postindustrial degradada se materializa en la definición que Bolaño esbozó en su última entrevista. Cuando es preguntado por el aspecto del infierno, Bolaño responde: «es como Ciudad Juárez, nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra interpretación de la libertad y de nuestros deseos» (Braithwhite, 2006: 69). Sonora puede leerse entonces como una metáfora sobre el horror que puede derivar de una sociedad de consumo desencadenada. Si antes llamaba la atención sobre el hecho de que las víctimas fueran obreras, piénsese al respecto la ominosa presencia de las maquiladoras, de las fábricas que proporcionan un trabajo de miseria y que traen una modernidad a Santa Teresa que esconde el horror. No estamos ante un relato de progreso donde las inversiones traen prosperidad y desarrollo, sino todo lo contrario: un lugar de frontera, ausente de ley o regulado en su defecto por la locura y la violencia. Por tanto se muestra un México de periferia, que no renuncia a lo irracional, a la magia o al mito. Pero no se trata aquí de un realismo mágico. Todo lo contrario: es el abismo que representa el colapso de la civilización en los márgenes. El narrador impersonal de *2666* construye una historia que requiere por lo desmesurado de su contenido, un contraplano de trascendencia que otorgue significado a los crímenes. Similares ideas transmite el México que William Burroughs dibuja en una obra como *El almuerzo desnudo*. Allí se dan tanto tópicos localistas como elementos premonitorios. La descripción está filtrada a través de matices personales y se estructura precisamente a través de una comparativa entre las sensaciones y los elementos externos que proyectan miseria. El uso de la segunda persona contribuye a la identificación del estado del lector con el que sugiere el narrador:

Se te quita algo de encima cuando cruzas la frontera de México y de repente el paisaje se te aparece desnudo, sin nada entre tú y él, desierto y montañas y buitres: puntos lejanos que dan vueltas, o tan cerca que puedes oír cómo cortan el aire con sus alas (un sonido seco, un chasquido), y cuando descubren algo surgen del cielo azul, ese maldito cielo azul, aplastante de México, y convergen en un torbellino negro... Conduje toda la noche y al amanecer llegamos a un pueblo cálido y brumoso, perros que ladran y murmullo de agua que corre. (Burroughs, 1959: 28)

Un segundo aspecto a comentar es la idea de paisajes como condensaciones textuales, amalgama de referencias. En Bolaño la literatura precedente es una fuente a partir de la cual tomar motivos que funcionan como elementos susceptibles de refundirse en su propia obra. Si en «la parte de

Fate» de 2666 se observa una voluntariosa impostura de modos y lenguaje de las novelas norteamericanas, en «la parte de los crímenes», el retrato de Santa Teresa emplea elementos de la cultura popular. El lector se halla ante un conjunto de tópicos o lugares comunes del imaginario colectivo: una justicia corrupta, un pueblo maldito, la desolación del desierto, lugareños perversos y sumergidos en la miseria. El canibalismo textual de Bolaño cristaliza así en un lugar que no es tanto un mito como la reordenación de elementos preexistentes en el imaginario que el autor no inventa pero que sí dispone para el lector del modo más certero. Entonces lo que se podría pensar por juego o guiño literario deviene estrategia narrativa. La visión de Sonora en Bolaño es una aleación de las diferentes visiones de autores que le influyen que alcanza su originalidad a partir del filtro personal y la disposición que su criterio como buen lector y narrador imponen. De ahí que Santa Teresa no pueda ser un mito como Comala en Rulfo. Precisamente porque Rulfo ya está ahí. Como se puede colegir del ejemplo, el escritor mexicano funciona en Bolaño como una muestra más de la obsesión referencial:

¡O se está muerto o no se está muerto, chingados! En México uno puede estar más o menos muerto, me contestó muy seriamente. Lo miré con ganas de abofetearlo [. . .] Me ha hecho gracia lo del guía turístico, dijo. Estoy harta de los mexicanos que hablan y se comportan como si todo esto fuera Pedro Páramo, dije. Es que tal vez lo sea, dijo Loya. No, no lo es, se lo puedo asegurar, dije yo. (Bolaño, 2004b:779–80)

Otro de los referentes ineludibles, anotado por Dunia Gras en *El viaje Imposible*, es Jack Kerouac. Tras analizar la proyección de «El norte» en Bolaño como una heterotopía, en el sentido de Foucault, la estudiosa catalana compara la visión de Bolaño y Kerouac de México. Para ella, «en la descripción del México de Kerouac se encuentra una frase clave que encaja con cierta perspectiva estadounidense: «Todo México era un vasto campamento de gitanos» (p. 132). » (Gras, 2010: 73). Esta es una descripción que compara a la de los críticos de 2666 al llegar a Santa Teresa y que se reproduce casi literalmente. Desde su punto de vista está el homenaje pero también el juego: «Los detectives salvajes de Bolaño parodian, en cierto sentido, las descripciones eufóricas de la naturaleza estadounidense de Kerouac en los años 1959» (75). Esto, que suena razonable para *Los detectives salvajes*, puede ponerse en duda en 2666 donde el narrador construye descripciones que además del entusiasmo enarbolan una retórica muy cercana a la poesía. Piénsese en las reflexiones de Lalo Cura en el coche con Epifanio:

La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres. (Bolaño, 2004b: 698).

Mi planteamiento sería el siguiente: aquí no hay parodia sino una común fascinación. Por tanto, en esto coincide con el Kerouac de *On the road*. Conforme amanece en el golfo de México, Dean y el narrador se sus traen al espectáculo de un paisaje que les fascina. «¡Qué país tan salvaje! » (Kerouac, 1959: 356) exclamará el narrador. Lo cierto es el México de Kerouac es “la tierra mágica que está al final del camino» (íbid). Una última frontera de un viaje que al mismo tiempo es interior. Incluso Dean Moriarty, a partir de una idealización que sustituye arquetipo por arquetipo, muestra su particular manera de habitar el mundo. Esto es, en su ingenuidad, Dean sustituye un arquetipo por otro, el suyo:

Todo el mundo está tranquilo, todos te miran directamente a los ojos y no dicen nada, sólo miran con sus ojos oscuros, y en esas miradas hay unas cualidades humanas suaves, tranquilas, pero que están siempre ahí. Fíjate en todas esas historias que hemos leído sobre México y el mexicano dormilón y toda esa mierda sobre que son grasientos y sucios y todo eso, cuando aquí la gente es honrada, es amable, no molesta. Educado en la dura noche de la carretera, Dean había venido al mundo para verlo. (Kerouac, 1959: 359)

De modo que esa visión será generadora de realidades. Piénsese en la descripción que aparece de California en la misma novela, pues también está condicionada por la focalización de este personaje central: «La California de Dean... salvaje, sudorosa, importante, el país donde se unen como los pájaros los solitarios, los excéntricos, los exiliados, el país donde en cierto modo todo el mundo tiene aspecto de guapo artista de cine decadente y hundido. (Kerouac, 1957: 219) ». Compárese ahora con la de México: « (...) vimos Ciudad de México extendida sobre su cráter volcánico y despidiendo humo y a la luz del atardecer. Nos lanzamos cuesta abajo por la avenida de Insurgentes, derechos hacia el corazón de la ciudad, en Reforma. Los niños jugaban al fútbol en enormes descampados y levantaban polvo.» (Kerouac, 1959: 385).

¿Qué conclusiones se extraen al respecto? En ambas subyace un relato focalizado que implica que el paisaje no es sino un producto de las sensaciones de los personajes. En definitiva, el filtro personal supone la presencia de una belleza poética que no elude el detalle costumbrista para

aunar las visiones literarias del México de ambos autores. En Bolaño, la suite de Kessler es la mejor del hotel porque a diferencia de la presidencial o las de lujo, «allí se apreciaba en toda su extensión la grandeza y soledad del desierto de Sonora» (Bolaño, 2004b: 731). De esta manera, también a través de los ojos de Kessler, el lector asiste a un hermoso atardecer cuya descripción está marcada por arriesgadas metáforas: Colores vivos en el oeste, colores como mariposas gigantes danzando mientras la noche avanzaba como un cojo por el este. » (Bolaño, 2004b: 737). En Kerouac esas metáforas son un mecanismo recurrente a lo largo de la novela: «Y ante mí estaba la ruda y enorme y abultada comba de mi continente americano; y en algún sitio muy lejano y sombrío, el frenético Nueva York lanzaba hacia arriba su nube de polvo y de pardo vapor. Hay algo pardo y sagrado en el Este; California es blanca como frívola ropa puesta a secar... o al menos eso pensaba entonces. » (Kerouac, 1957: 107)

Dentro de esta superposición de textos, de palimpsesto a partir del cual dotar de forma a la ficción y al recuerdo, no se debe olvidar *Blood Meridian* de Cormac MacCarthy. Su subtítulo, *The evening redness in the west* denota la importancia que el escenario y los espacios guardan en el libro. Algo que Bolaño destaca en su artículo «Meridiano de sangre». Dice de esta novela que «narra el paisaje (...) de Texas y de Chihuahua y de Sonora, como si fuera la otra cara de la moneda de un texto bucólico» (Bolaño, 2004a: 187). Esta novela, de una violencia descarnada y explícita supone para Bolaño la concreción de un espacio a partir de las brutales acciones que en él suceden. Un paisaje al que Bolaño dota de los rasgos y carácter, un ejercicio de etopeya de un ser inanimado que finalmente se erige en protagonista: «el paisaje narrado, el paisaje que asume el rol protagónico se alza imponente, verdaderamente un nuevo mundo, silencioso, paradigmático y atroz, en donde todo cabe menos los seres humanos» (187). En cierta medida es la externalización de esa violencia que comentaba en el apartado 4.3.1 y que vertebra toda la novela. Bolaño invocará la literatura de Sade para reflexionar no sólo sobre la novela de MacCarthy sino sobre su propia literatura: «Se diría que el paisaje de *Meridiano de sangre* es un paisaje sadiano, un paisaje sediento e indiferente regido por unas extrañas leyes que tienen que ver con el dolor y la anestesia, que es como a menudo se manifiesta el tiempo. » (Íbid.) Parece aquí Bolaño verbalizar sus intenciones respecto a la configuración narrativa de Sonora. Un lugar de violencia y horror, como explicita en la cita de Rimbaud, rodeada de unas nubes cuyo complemento verbal prefigura un ambiente fúnebre:

De tanto en tanto, colgando de la montaña aparecía algún cacto de Sonora. Y más allá había más montañas y luego valles diminutos y más montañas, hasta arribar a una zona que quedaba velada por el vaho, por la bruma,

como un cementerio de nubes, detrás de las cuales estaban Chihuahua y Nuevo México y Texas. (Bolaño, 2004b: 263)

Este paisaje abruma a Amalfitano, el personaje de 2666 que se encuentra en los abismos de la locura. Es un escenario implacable, de tintes similares a la descripción que Bolaño realizaba de los paisajes de MacCarthy, un lugar inhabitable: «un paisaje que le parecía apto sólo para jóvenes o para viejos imbéciles o viejos insensibles o viejos malvados dispuestos a infligir e infligirse una tarea imposible hasta el último aliento» (Bolaño, 2004b:263)

Lo cierto es que el planteamiento de la novela de Cormac MacCarthy exige un territorio hostil. La sangrienta odisea del grupo de norteamericanos que ante la ausencia de indios atacan aldeas mexicanas para así poder cobrar sus cabelleras como recompensa requiere la descripción de los hechos como parte inherente de su poética. Así, el procedimiento narrativo es mostrar una ruta: «They rode up through cholla and nopal, a dwarf forest of spined things, through a stone gap in the mountains and down among blooming artemisia and aloe. They crossed a broad plain of desert grass dotted with palmilla» (MacCarthy, 1985: 93). El léxico vegetal y la naturaleza contrastará con la hacienda donde dormirá el grupo. Es entonces cuando MacCarthy por medio del flash-back introduce la violencia como la parte del paisaje que se nos había ocultado:

They spent the night in the corral of a hacienda where all night men kept watchfires burning on the azoteas or roofs. Two weeks before this a party of campesinos had been hacked to death with their own hoes and partly eaten by hogs while the Apaches rounded up what stock would drive and disappeared into the hills.” (MacCarthy, 1985: 93)

En Bolaño aparece también la violencia pero a partir de una prolepsis. El investigador Kessler al observar el paisaje sabe que el destino final de los cuerpos (como se narrará más tarde) es el vertedero: «Kessler volvió a mirar el paisaje fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo, y le dijo al que conducía que lo llevara al basurero El Chile, el mayor basurero clandestino de Santa Teresa». (Bolaño, 2004a:752). Es entonces cuando se pone en marcha la máquina de fabular, las metáforas que en Bolaño perforan la realidad y a partir de un objeto –como el conocido ejemplo del florero de *Amuleto*- trazan una perspectiva de abismo. La descripción del basurero donde aparecen los cadáveres se llena sufrimiento que está más allá del tiempo y el espacio:

(...) como si por aquellos lugares hubiera caído una bomba atómica y nadie se hubiera dado cuenta, salvo los afectados, pensó Kessler, pero los afectados no cuentan porque han enloquecido o porque están muertos, aunque caminen y nos miren, ojos y miradas salidos directamente de una película del oeste, del lado de los indios o de los malos, por descontado, es decir miradas de locos, miradas de gente que vive en otra dimensión y cuyas miradas necesariamente ya no nos tocan, percibimos pero no nos tocan, no se adhieren a nuestra piel, nos traspasan, pensó Kessler mientras hacía el ademán de bajar la ventana. (753)

En nota aparte, cabe anotar que esta construcción literaria del espacio llega al extremo de destacar un lugar sólo por sus relaciones con otros elementos del sistema literario: «Los establecimientos a los que suele acudir el periodista están, en su mayoría, en Montparnasse y son lugares aureolados con una cierta ambigua leyenda: el bar donde comió alguna vez Scott Fitzgerald, el bar donde Joyce y Beckett bebieron whisky irlandés, el bar de Hemingway y el bar de John Dos Passos y el bar de Truman Capote y Tennessee Williams» (Bolaño, 2007b: 25).

El tercer y último enfoque sobre el que quiero analizar la construcción del espacio en Bolaño es partir del elemento onírico. El sueño es un espacio donde se amalgama lo real con descripciones que tensionan la verosimilitud del relato. Téngase en cuenta que una de las funciones que aporta el motivo de los sueños a la literatura de Bolaño es precisamente hacer creíble lo irreal. Esta transición de lo real a lo imaginario implica mantener la «promesa de desarrollo» que contienen muchas de las cosas que se han narrado con anterioridad. Por decirlo de otra manera: los sueños que pueblan la obra narrativa de Roberto Bolaño son sospechosamente narrativos. Al contrario que en otros autores, donde la presencia del sueño supone un recurso narrativo en beneficio de la trama, en Bolaño devienen elementos imprescindibles. Por ejemplo, nótese cómo a partir del sueño de un personaje como Joaquín Font, cuya locura es uno de sus rasgos identitarios más definidos, se puede observar la transición del México como espacio -que se analizaba en el apartado anterior- a la configuración de un espacio onírico en Bolaño donde se tensionan los límites de la narración realista:

A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida, pero yo la conozco de otros sueños, ¿no te estaré aburriendo, verdad?

—No, cómo se te ocurre.

—Como te decía, es una ciudad vagamente desconocida y vagamente conocida. Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encon-

trar un hotel o una pensión en donde me quieran alojar. Pero no encuentro nada. Sólo encuentro a un mudo fulero. Y lo peor de todo es que está atardeciendo y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada, ¿verdad? Voy a estar como aquel que dice a merced de las fuerzas de la naturaleza. Es cabrón el sueñecito —añadió reflexivo.

De forma análoga, los desiertos de Sonora reproducen lo que Dunia Gras llama «El norte que imanta los sueños» en la segunda parte de *El viaje imposible*. Aquí no es sólo Joaquín Font el que alberga en su subconsciente un México que da forma a sus pesadillas, los críticos de la primera parte de *2666*, verán su estancia en Santa Teresa asaltada por multitud de fantasías y ensoñaciones. Estas son al mismo tiempo variaciones especulares de la monotonía del paisaje y reflejos amplificadas del carácter de los personajes. Estas variaciones tienen su ejemplo en el sueño que se describe cuando los críticos pasan su primera noche en Santa Teresa:

Espinoza soñó con el cuadro del desierto. En el sueño Espinoza se erguía hasta quedar sentado en la cama y desde allí, como si viera la tele en una pantalla de más de un metro y medio por un metro y medio, podía contemplar el desierto estático y luminoso, de un amarillo solar que hacía daño en los ojos, y a las figuras montadas a caballo, cuyos movimientos, los de los jinetes y los de los caballos, eran apenas perceptibles, como si habitaran en un mundo diferente del nuestro, en donde la velocidad era distinta, una velocidad que para Espinoza era lentitud, aunque él sabía que gracias a esa lentitud, quienquiera que fuera el observador del cuadro no se volvía loco. (Bolaño, 2004b: 153).

El segundo ejemplo, el sueño que reverbera la imagen oculta de los personajes es el que tiene Liz Norton. Precisamente en su sueño se ve reflejada en un espejo: «De pronto Norton se dio cuenta de que la mujer reflejada en el espejo no era ella. Sintió miedo y curiosidad y permaneció quieta,(...). Objetivamente, se dijo, es igual a mí y no tengo ninguna razón para pensar lo contrario. Soy yo. » (Bolaño, 2004b: 154). No tardará en descubrir que la otra mujer está muerta (155) y que no deja de sonreírle. El escenario aquí poco importa porque el espacio es el mismo interior del personaje. En Bolaño se esconde la sospecha de que nuestra existencia normal no es otra cosa que un estado sonámbulo, fruto de un absurdo que esconde nuestras propias pasiones y miedos. Los mismos personajes de Bolaño tienen miedo a aceptar la verdad sobre sí mismos. Norton se enfrenta entonces a su peor versión: «Y luego la mujer volvió a sonreírle y su rostro se hizo ansioso y luego inexpresivo y luego nervioso y luego resignado y luego pasó por todas las expresiones de la locura (...)» (155). Al des-

pertar tomará la resolución de abandonar el hotel y alejarse de Santa Teresa. Será la primera.

¿Qué representan entonces los sueños en Bolaño? La otra cara que complementa al espacio narrativo de sus novelas. Un territorio hostil que funciona como el reverso de un tapiz y que alude a lo que la superficie no puede mostrar. Los desiertos de Sonora son el lugar donde literatura y sueño forman parte de un «territorio en fuga»⁷.

Al respecto, William Burroughs, la gran influencia juvenil de Bolaño, sintetiza su visión de México de la siguiente forma: «Era siniestro y sombrío y caótico, con el caos especial de un sueño» (Burroughs, 1985: 166). En la narrativa del chileno los sueños permiten llevar a término aspectos que la realidad sólo insinúa, de forma que podemos atribuir a estos el verdadero fin de muchas de las motivaciones de sus personajes. Al mismo tiempo supone retomar lo que ya se creía olvidado o directamente no se quería ser consciente de su existencia. Quizás la clave se encuentre en el libro de Burroughs comenta en *Entre Paréntesis*. Se titula, «Mi educación: un libro de sueños» y está compuesto de un conjunto de microartículos, casi poemas en prosa, donde el escritor norteamericano describe sus experiencias oníricas. En las primeras páginas el escritor se pregunta el por qué resultan tan sosas narraciones de sueños. La respuesta ilumina la particular idiosincrasia de este motivo en Bolaño: « (...) el porqué, que es muy simple...lo sabías desde el principio, como pasa con la mayoría de los porqués: *no hay contexto...es como si colocaras un animal disecado en el vestíbulo de un banco.* » (Burroughs, 1997: 14).

Los sueños de Bolaño no comparten la ausencia de contexto en su descripción pero, por el contrario, si dialogan con su contexto dentro de la obra, parten del componente irracional de la creación artística para crear espacios alegóricos. Están adheridos, por tanto, a las vivencias de los personajes. Tres ejemplos servirán para ilustrarlo: Lotte Reiter, Albert Kessler y Florita Almada. En el primero, Lotte Reiter, más tarde Lotte Haas, la hermana de Archiboldi y madre del sospechoso tiene un hijo que prefigura el lugar donde se acumulan todas las muertas del feminicidio: «Soñó con un cementerio en donde estaba la tumba de un gigante. La losa se partía y el gigante asomaba una mano, luego otra, luego la cabeza, una cabeza ornada con una larga cabellera rubia llena de tierra» (Bolaño, 2004b: 1113). Ella

⁷ En el conocido sintagma de Echevarría que da título al libro de Patricia Espinosa. La cita completa es la siguiente: “Por la obra de Bolaño transitan -errantes, fantasmales- los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga. (Echevarría, 2002: 193)

siempre se refería a su hermano como el gigante, lo que explica las premoniciones de su hijo Lukas, encerrado como sospechoso de los crímenes. Este, de alguna manera sabe que Archiboldi, como se nos dice en la última frase de la novela marchará a México: «Al poco rato, sin embargo, Haas dijo que escuchaba sus pasos. El gigante ya estaba en camino. Era un gigante ensangrentado de la cabeza a los pies y ya se había puesto en camino » (603). Albert Kessler y su mujer comparten el espacio de los sueños como el lugar común a partir del cual se crean sus vínculos personales: «Mientras untaba el pan con mantequilla su mujer le contaba lo que había soñado esa noche, casi siempre con familiares de ella, casi todos muertos, o con amigos, de ambos, a los que hacía mucho no veían» (725-6). Sueño y muerte forman parte de un mismo lugar. Esto es evidente en el último ejemplo. El caso de Florita Almada, la vidente de Santa Teresa. De ella se dice que puede comunicarse con los muertos, ve sus rostros y el espacio, el mundo, toma una ominosa forma: «Bueno, así eran los sueños. Había sueños en donde todo encajaba y había sueños en donde nada encajaba y el mundo era un ataúd lleno de chirridos. » (572)

En esta visión de los sueños, creo que Bolaño comparte con Lovecraft, otra de sus influencias, la extensión de lo irracional en un mundo pretendidamente coherente. Sin alcanzar el esparcimiento de los elementos ocultos o superiores al ser humano que hay en la obra del autor norteamericano, en Bolaño la intromisión de un mundo apocalíptico, del horror a partir de brutales imágenes, puede darse por medio de la descripción con una imaginería onírica o por el mundo de los sueños o pesadillas que sus personajes sufren. Piénsese en la descripción de El Moridero, de 2666. Esta comienza de forma realista y de pronto una digresión introduce un elemento de ruptura:

Un obelisco de piedra, o mejor dicho, tres piedras, una sobre otra, que formaban una figura nada estilizada, pero que con imaginación o con sentido del humor podía uno considerar un obelisco primitivo o un obelisco dibujado por un niño que recién aprende a dibujar, un bebé monstruoso que vive en las afueras de Santa Teresa y que se paseaba por el desierto comiendo alacranes y lagartos y que nunca dormía (Bolaño, 2004b: 628-629).

En este caso, el lenguaje de Bolaño se aleja del realismo mágico pero al mismo tiempo muestra unos rasgos visionarios que a mi juicio lo emparentan con la vanguardia y la búsqueda de la extrañeza por parte del lector. Hay una voluntad en su narrativa por convertir la experiencia en formas literarias, como ejemplifica el discurso de Barry Seaman. En él, al hablar de las estrellas y de nuestra incapacidad para distinguir al mirarlas si están vivas o muertas, Seaman recuerda que eso carece de importancia ya que

son apariencia, como los sueños. Hasta un hipotético observador del espectáculo confirmaría su apariencia barroca: «De alguna forma (...) ese viajero detenido también es parte de un sueño, un sueño que se desgaja de otro sueño así como una gota de agua se desgaja de una gota de agua mayor a la que llamamos ola.» (Bolaño, 2004b: 321)

En definitiva, la literatura y el sueño sugieren un mundo fantasmagórico, ambiguo, donde la obsesión por las citas o detalles nimios de muchos de los narradores de Bolaño contrastan con la tensión de lo real que estos escenarios producen. El espacio de sus relatos se desarrolla bien a partir de la apropiación y asimilación de elementos literarios o bien a partir de sensaciones oníricas que desembocan en paisajes visionarios. En la parte de Amalfitano se da precisamente la unión de las dos. Un sueño de elementos metaliterarios que proyecta un lugar que no es sino una evocación:

Soñó con la voz de una mujer (...), que le hablaba de signos y de números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba «historia descompuesta» o «historia desarmada y vuelta a armar», aunque evidentemente la historia vuelta a armar se convertía en otra cosa, en un comentario al margen, en una nota sesuda, en una carcajada que tardaba en apagarse (...) (264)

Estos signos y números pueden ser una referencia al enigmático título de la novela -2666-, lo que la voz sugiere puede ser la estructura del mismo libro que el lector sostiene entre sus manos. De allí nos dice la narración que surge el azogue, mercurio que coloniza un espacio que es al mismo tiempo realidad y ficción, o lo que es lo mismo, literatura: «y de ese conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor». (Bolaño, 2004b:264). En conclusión, la configuración definitiva del espacio narrativo como un lugar donde comulgan memoria, literatura y sueño, reflejo de experiencias pasadas y lecturas pretéritas.

BIBLIOGRAFÍA

Bolaño, Roberto (1996b): *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2ª, 2003.

----- (1998): *Los detectives salvajes*. Barcelona: Compactos Anagrama, 7ª, 2005.

----- (2004a): *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

----- (2004b): *2666*. Barcelona: Anagrama.

Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética

- y Andrés Braithwaite (2006): *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Bolognese, Chiara (2009): *Pistas de un naufragio*. Cartografía de Roberto Bolaño. Santiago de Chile: Margen
- Burroughs, William (1959): *Naked Lunch (El almuerzo desnudo)*: Barcelona: Anagrama, 2007 (Traducción de Martín Lendínez)
- _____ (1985): *Queer*, Barcelona: Anagrama, 2013 (Traducción de Marcial Souto)
- De la Cuadra, Patricia Rivera (2009): "Santa Teresa: ciudad-moridero en 2666." *Revista de Filología Románica*: 179-186.
- Espinosa, Patricia (2006) «Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño». *Estudios filológicos* 41. Pp: 71-79.
- Gras, Dunia, Meyer-Kreuler, Leonie y Sánchez, Siqui (2010): *El viaje imposible: En México con Roberto Bolaño*. Zaragoza: Tropo Editores.
- Herralde, Jorge (2005): *Para Roberto Bolaño*. Barcelona, España: Acantilado.
- Kerouac, Jack. (1957) *On the Road (En el camino)*: Barcelona: Anagrama, 2012 (Traducción de Martín Lendínez)
- Lago, Eduardo (2005): "Sed de mal (Sobre 2666, de Roberto Bolaño)", *Revista de Libros*: 100.
- Lowry, Malcom. (1964) *Under the Volcano (Bajo el volcán)*. Barcelona: Bruguera, (1981) (Traducción de Raúl Ortíz y Ortíz)
- McCarthy, Cormac (1985): *Blood Meridian*, London: Picador, 2010
- Melville, Herman (1851): *Moby Dick*. London: Penguin Classics.
- Osorno, Diego Enrique. Entrevista Julio César Montané. Disponible en http://www.vice.com/es_mx/read/es-como-preguntarse-si-bolano-tenia-informacion-para-decir-que-paz-era-puto Consultada el 15/02/2014
- Ríos Baeza, Felipe Adrian (2011): *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/48709> Consultado el 20 de octubre de 2012.
- Stolzmann, Uwe (2012): "Entrevista a Roberto Bolaño". En *Roberto Bolaño. Estrella Cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum, pp. 364-377.
- Zavala, Oswaldo (2010): "La última ronda de la modernidad: Los detectives salvajes y el mezcal'Los suicidas'." En Baeza, Felipe Ríos: *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Eón, pp. 201-218.