

ROL Y REPRESENTACIÓN DEL TRAUMA EN CUATRO NOVELAS DE ROBERTO BOLAÑO

A Dissertation Presented for the
Doctor of Philosophy
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Tamara Centis
December 2017

Copyright © 2017 by Tamara Centis

All rights reserved.

DEDICATORIA

Alla mamma che mi incoraggia a non mollare mai

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral es fruto de varios años de sacrificios y trabajo continuo. Son muchas las personas que me han apoyado durante esta etapa, haciendo posible que hoy deje de ser un sueño para pasar a ser una realidad. Me gustaría dar las gracias a todos aquellos que me han acompañado en este largo camino, a pesar de que su nombre no aparezca de forma directa.

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento al Dr. Michael Handelsman quien sin reserva aceptó guiar este estudio. Su apoyo y paciencia fueron cruciales durante este proceso de escritura. Gracias por creer en mí desde el primer momento. Agradezco también de una forma especial a los otros miembros del comité: el Dr. Luis Cano, la Dr. Nuria Cruz Cámara y la Dr. Manuela Ceballos. Gracias por la dedicación y por los valiosos comentarios y consejos.

También debo agradecer a Sal, Flavia, Renée, Chiara y Francesca por haberme dado la oportunidad de enseñar italiano y por haberme hecho sentir como en casa. *Grazie di cuore!* A mis amigas Julie y Eda que desde la maestría me han apoyado y han creído en mí. A mis otros compañeros y amigos en Knoxville con quienes he compartido risas, trabajo, estrés y diversión. Este camino hubiera sido mucho menos agradable sin gente maravillosa como ustedes.

Mi último agradecimiento va para mi familia en particular mi mamá “el motor” a quien dedico este trabajo. No tengo palabras suficientes para expresar mi gratitud. Gracias por haberme forjado como la persona que soy en la actualidad. A mis padres americanos Archie & Lynn sin los cuales no hubiera podido seguir adelante. Por último, si bien no menos importante, gracias a Zak por su constante paciencia, creencia y amor incondicional en los últimos dos años. Le agradezco por haberme animado en continuar cuando estuve a punto de renunciar. Gracias a la vida por ese nuevo triunfo.

ABSTRACT

My dissertation deals with the role and representation of trauma in four novels of the contemporary Chilean author Roberto Bolaño. Most of the studies concerning this author offer a general vision of his works as a whole and are books composed of separated articles. My dissertation offers a thorough analysis of four of Bolaño's novels that are less popular among critics. Through the analysis of textual material, I contend that Bolaño presents trauma and violence in excess as a means of highlighting the insensitivity provoked by unrestrained violence. The characters of his novels undergo a process in which they lose the ability and capacity to feel, and therefore no longer interpret trauma as such.

The analysis of these novels illustrates how, in the universe of Bolaño, trauma is a common and current phenomenon. The characters have become so accustomed to the horrors of war, crime or torture, among others, that the sense of humanity has been lost. In other words, these characters are not presented as victims or ask for compassion, but accept their condition and resign to live with it, therefore, trauma is not conceived as a pathology to be cured and overcome. However, it is necessary to speak of trauma precisely because of this impossibility of recognizing it as an obstacle. Not considering it as such, each character is isolated in his own experience, which makes it impossible to live in a community. Thus, Bolaño expresses a crisis through a society that is consumed by the effects of violence every day and the characters are presented as isolated beings who cannot free themselves from violence and the traumatic experiences. Together, the novels offer a fragmented worldview where the sense of community has been lost. Through this dehumanization, Bolaño not only provides a different perspective to portray violence but also warns of trauma as a defining condition of contemporary societies.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1-24
Bolaño en su contexto	1-13
El trauma	14-16
Rasgos y funciones de la escritura del trauma	16-18
El trauma en las obras de Bolaño	18-24
 1. EL TRAUMA LO INVADE TODO: CRISIS PSICOLÓGICA EN <i>AMULETO</i>.....	 25-57
1.1 La fragmentación en <i>Amuleto</i>	27-32
1.2 El trauma de Auxilio.....	32-57
1.2.1 Crisis espaciales y temporales	41-53
1.2.2 El grito de Auxilio: un monólogo hacia el abismo	54-57
 2. <i>EL TERCER REICH</i>: EL TRAUMA Y LA VIOLENCIA COMO UN JUEGO	 58-109
2.1 Fragmentación y estructura en <i>El Tercer Reich</i>.....	63-73
2.2 Ensimismamiento y desencanto de Udo.....	73-82
2.3 Trivialización de la violencia, del trauma y de la historia	83-104
2.4 El punto de vista del juego	104-109
 3. LA PISTA DE HIELO SE DERRITE: INESTABILIDAD Y DISOLUCIÓN SOCIAL	 110-163
3.1 Inestabilidad en el espacio físico.....	113-121
3.1.1 Enrique y Nuria sobre la pista de hielo: una relación efímera	114-117
3.1.2 El Palacio Benvingut, el camping y el pueblo de Z	117-121
3.2 Estructura de <i>La pista de hielo</i>: la inestabilidad textual	121-134
3.2.1 El fracaso investigativo	124-134
3.2.2 El Recluta: un asesino inestable.....	128-131
3.2.3 El crimen es un engaño.....	131-134
3.3 Tres voces (des)conectadas: representación de una disolución social	134-163
3.3.1 Primera voz: Remo Morán	136-144
3.3.2 Segunda voz: Gaspar Heredia	145-152
3.3.3 Tercera voz: Enrique Rosquelles.....	153-159

3.4 Una sociedad no social	159-163
4. 2666:CONSOLIDACIÓN DE LA VIOLENCIA Y DEL TRAUMA	164-197
4.1 La novela.....	167-170
4.2 La parte de los crímenes: una escritura traumática.....	170-187
4.3 Los cuerpos hablan: simbolización de una violencia extrema	187-197
CONCLUSIÓN	198-205
OBRAS CITADAS.....	206-214
VITA.....	215

INTRODUCCIÓN

Partiendo de dos características principales que muchos críticos destacan en la obra de Bolaño, la fragmentación y el malestar que se respira en sus textos, este trabajo propone utilizar el concepto del trauma como un método apropiado para acercarse a la obra de Bolaño. Más precisamente, esta investigación analiza el rol y la representación del trauma en cuatro novelas de Roberto Bolaño: *Amuleto* (1999), *El Tercer Reich* (2010), *La pista de hielo* (1993) y *2666* (2004). A través de un análisis de las obras seleccionadas, se pretende demostrar cómo los protagonistas del mundo de Bolaño están tan acostumbrados a los horrores y a la violencia que ya no reconocen una situación traumática como tal. De este modo, en vez de representar el trauma como un obstáculo que hay que superar, el trauma se manifiesta como una experiencia diaria.

La elección de estas novelas es idónea puesto que, no sólo son obras que han recibido menos atención por la crítica con respecto a otras (con la excepción de *2666*), sino también porque muestran maneras distintas de representar la fragmentación y el trauma. Primeramente se expondrá el contexto en el que Bolaño vivió y escribió para demostrar cómo la escritura de Bolaño se alinea con los pensamientos de algunos teóricos del momento como por ejemplo Bauman, Vattimo y Jameson, en donde resaltan la caída de valores, de utopías, y la entrada en una época de incertidumbres.

Bolaño en su contexto

Roberto Bolaño (Santiago de Chile 1953 - Barcelona 2003) es un escritor latinoamericano y universal. Nacido en Chile, narrador y poeta, es uno de los escritores más importantes e imprescindibles de la literatura latinoamericana actual. Sin embargo, acercarse a su

obra para intentar “definir” sus características es una tarea complicada de efectuar; más bien es “una empresa condenada al fracaso”, como bien afirma Jorge Herralde.¹ Partiendo de esta premisa, es necesario tener en cuenta la dificultad de trazar los rasgos principales del corpus literario de Bolaño; en sus textos no sólo es difícil determinar con claridad una característica predominante sino que también sus escritos no permiten llegar a conclusiones tajantes. A pesar de ello, hasta el momento, la crítica se ha centrado en señalar algunos aspectos del autor, como la identidad fragmentada y su posición en el canon, así como la temática y el estilo particular de sus textos. Para entender mejor los textos bolañanos y la reacción crítica, es menester situarlos en su contexto. Eso es exponer, aunque muy brevemente, las características de las corrientes literarias que se aprecian en su obra así como los cambios del pensamiento producidos a finales del siglo XX.

Habiendo transcurrido su vida entre Chile (durante la infancia), México (en la adolescencia) y España (en su edad madura) Roberto Bolaño es considerado un autor internacional. La crítica ya destacó este factor debatiendo su identidad y su posición en el canon. A pesar de que Bolaño hace múltiples referencias a Latinoamérica en sus textos, y más específicamente a Chile, como en sus novelas *Nocturno en Chile* (2000) o *Estrella distante* (1996), la crítica cuestiona su posicionamiento dentro del canon; es decir, se discute si Bolaño pertenece o no a la tradición literaria chilena.² En el volumen de ensayos *Territorios en fuga*, (2003) Iván Quezada ha reconocido la chilenidad de Roberto Bolaño, sin embargo la considera

¹ En *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. El artículo de José Manuel López de Abadía hace referencia a estas palabras pronunciadas por Jorge Herralde en el funeral del escritor (12).

² El artículo de Oyarce Orego expone el debate irresuelto existente entre los autores y los estudios críticos más recientes sobre la obra de Roberto Bolaño. En el artículo se discute la dificultad que implica abordar la obra de Bolaño en relación a la literatura chilena. La autora explica que el motivo principal de este debate se debe a que la crítica no ha valorado su poesía de la misma manera que su narrativa. Oyarce Orego subraya la necesidad de considerar la conexión entre la narrativa y poesía para poder comprender mejor a Bolaño y así apreciar su relación con la literatura chilena.

como un asunto “[...] vago, indefinido, inconcluso, como un vacío” (146). Eso deja entender que la identidad del escritor es un debate irresuelto puesto que su escritura “está dividida” y su narrativa posterior a *Estrella distante* (1996) “parece asentada en sus fantasmas y en una hispanidad ambigua, de exiliado” (146). Roberto Bolaño más bien es, como afirma su amigo Ignacio Echevarría, un autor contradictorio por querer y no querer ser chileno y escribir sobre Latinoamérica (*Bolaño Salvaje* 439). Así, la identidad de Roberto Bolaño queda como una cuestión abierta y fragmentada, pero eso no niega la fama del escritor dentro y fuera de Latinoamérica. Más bien es un factor que cimienta su popularidad. El hecho de que Bolaño pertenezca y al mismo tiempo no pertenezca a Latinoamérica ha contribuido a la globalización de su obra. De hecho, es un escritor traducido en numerosos idiomas que ha recibido méritos por la crítica extranjera.³

La crítica también ha reiterado la importancia de considerar al escritor por sus características estilísticas y temáticas. La obra de Bolaño es única y particular debido a su carácter escurridizo, con textos que se deslizan y se resbalan cuando se intenta clasificarlos a la luz de las categorías o géneros literarios tradicionales. Es decir, Bolaño se acerca a diferentes maneras de escribir, por ejemplo usando características de la narrativa detectivesca o del realismo, pero sin adoptar ninguna por completo, sino más bien se diluyen las fronteras haciendo difícil la tarea de categorizar su obra.

Es menester describir, aunque sea en líneas generales, las corrientes literarias del *Boom* y *Posboom* puesto que las obras de Bolaño muestran características pertenecientes a los dos movimientos. No obstante, es necesario tener en cuenta que los términos *Boom* y *Posboom* son causa de debate; se puede reconocer que los textos del autor en cuestión muestran una

³ Jorge Herralde en *Para Roberto Bolaño* (2005) afirma que cuando el autor se murió se habían firmado 37 contratos en 10 países destacando Italia, Francia, Holanda y el Reino Unido (27). Esto corrobora su impacto en el extranjero.

recuperación de algunas técnicas de autores previos y pertenecientes al *Boom*, como es la fragmentación con todas sus variantes.⁴ Jorge Luis Borges (1899-1986) y Julio Cortázar (1914-1984) son los ejemplos más representativos de las técnicas que Bolaño recupera. El mismo Bolaño, de hecho, expone su estima por estos dos autores: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad” (*Entre Paréntesis* 237). De hecho, la creación literaria de Bolaño se vale de técnicas utilizadas durante el *Boom* como son la metaficción, la intertextualidad o la multiplicidad de voces. Estas técnicas son heredadas de Borges, escritor considerado predecesor del *Boom*. Pero la fragmentación en los textos de Bolaño, a diferencia de autores del *Boom* como Cortázar por ejemplo con *Rayuela* (1963), se presenta de una forma menos acentuada y no se intenta buscar un orden. Esta variación es importante porque, como se demostrará más adelante, los textos de Bolaño expresan una incertidumbre necesaria para negar respuestas únicas y certeras.

Además Bolaño, aunque constantemente trata el tema de la literatura, no lo hace con propósitos renovadores, como lo hicieron los autores del *Boom*. Su intento es más bien bajar la literatura del pedestal –sostenido por la pluma de los autores del *Boom*⁵– y cuestionar la construcción del canon y la permanencia en el tiempo de los autores como referentes de las letras.⁶ Finalmente, Bolaño, a diferencia de autores de épocas anteriores, no busca una respuesta

⁴ Fragmentación entendida aquí como una estructura no lineal como pueden ser la metaficción, la polifonía, el enredo, lo infinito, entre otros.

⁵ Para la opinión de Bolaño sobre el *Boom* véase Bolaño por sí mismo. *Entrevistas escogidas* (2006). p. 49-52

⁶ Se puede apreciar un ejemplo de burla en cuanto al canon literario en *Amuleto* (1999) cuando la protagonista principal pronostica el futuro de los autores más representativos de la literatura, tanto extranjera como latinoamericana. Bolaño dedica tres páginas para exponer los datos en cuanto al futuro de la literatura con diferentes autores. Sólo para ofrecer un ejemplo, tras una voz que pregunta a Auxilio lo que ve, ella contesta que puede ver el futuro de los libros del siglo XX: “Vladimir Maiakovsky volverá a estar de moda allá por el año 2150. James Joyce se reencarnará en un niño chino en el año 2124. Thomas Mann se convertirá en un farmacéutico ecuatoriano en el 2101. [...] César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045. Jorge Luis Borges será leído en los túneles en el año 2045. Vicente Huidobro será un poeta de masas en el año 2045” (134-136).

y no ofrece soluciones. Asimismo, los textos de Bolaño prescinden de buscar una identidad y no conducen a nada predeterminado en particular, ya que no ofrecen propuestas y dejan un sentimiento de vacío e inconclusión; así se expresan las sensaciones del momento sin dejar lugar a la esperanza.

Por lo que concierne a estas dos corrientes, no hay acuerdo entre los críticos en cuanto a los términos *Boom* y *Posboom*, así como de los autores que pertenecen a ellos.⁷ Asimismo, se percibe un cambio de perspectiva socio-histórica, en el sentido de que se produce un acercamiento hacia lo marginal y surgen otras tendencias (Pellón 280). A partir de los años ochenta, cualquier intento de clasificación es imposible debido a la heterogeneidad y la proliferación de distintos tipos de géneros.⁸ Precisamente es en esta coyuntura donde se sitúa la obra de Bolaño que navega por varios escenarios estéticos valiéndose de una “cartografía” literaria difícil de fijar.

Conforme al tratamiento de la fragmentación en la obra de Bolaño, la crítica ha mostrado su interés en cuanto a este estilo empleado ya que se presenta como lo más sobresaliente. Patricia Espinoza en su estudio preliminar *Territorios en fuga* (2003) afirma que “Bolaño muestra que no hay origen sino trazas” y lo único que queda es la “fractalización de las voces, la infinitación de los discursos” (20). En cuanto al uso de la fragmentación concluye afirmando que “Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en virtud del conjunto” (23). Así, se reconoce el conflicto que existe al hablar de la obra de Roberto Bolaño como un todo unitario con el uso de la fragmentación. Es decir, a pesar de la

⁷ Para información más específicas sobre el Boom y el Posboom ver a Shaw, Donald:

"The post-boom in Spanish American fiction." *Studies in 20th & 21st Century Literature* 19.1 (1995): 11-27.

"Which was the First Novel of the Boom?" *The Modern Language Review* 89.2 (1994): 360-71.

⁸ Otros críticos latinoamericanos destacan la tarea arriesgada de apuntar las líneas maestras de la narrativa hispanoamericana de los últimos veinte años. El estudio *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* de Juárez, Jesús Montoya, y Ángel Esteban ofrece una serie de ensayos que tratan los temas de la literatura contemporánea siendo los autores conscientes de la imposible tarea abarcadora.

fragmentación y apertura que presentan sus obras (por tener múltiples interpretaciones), se puede considerar a la obra de Bolaño como un proyecto unitario, en el sentido de que en ésta se retoman y se conectan temas, personajes o lugares. Por otra parte, se aprecia una contradicción cuando el mismo autor afirma que: “[...] si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leer todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema.” (Braithwaite 118). Y ese problema es que las obras de Bolaño pueden ser consideradas como un todo unitario y fragmentado a la vez. En otras palabras, la fragmentación en su obra hace difícil pensar a una unidad; por otro lado, la relación entre las obras también proyectan la idea de una unidad, de esta manera se presenta una tensión constante. Es por eso que la literatura de Bolaño en múltiples ocasiones es contradictoria y a su vez esta característica contribuye a crear una sensación de incertidumbre.

Existen otros elementos que corroboran esta estética fragmentada en Bolaño. María Antonieta Flores habla de “estética imprecisa” para plasmar la incertidumbre que define la época (92).⁹ De la misma manera Enrique Villa Matas habla de una estética “infinita” denominando a Bolaño como el “artista de la multiplicidad” (100)¹⁰. Ignacio Echevarría también destaca la sensación de búsqueda que nunca llega a su fin, que se orienta hacia el infinito, creando novelas abiertas regidas por una “poética de la inconclusión”¹¹ y el mismo Bolaño subraya el carácter polifónico y poliédrico de su obra: “mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella.”¹² Todo ello resalta la heterogeneidad que define la obra del escritor chileno, representativa

⁹ En *La escritura como tauromaquia* (2002).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Ignacio Echevarría. “Nota preliminar”. En: Roberto Bolaño. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007 (8).

¹² Carrión, Jordi. “Roberto Bolaño, realmente visceral.” En *Bolaño salvaje* (359-369).

de la incertidumbre de la época posmoderna, la cual sugiere la disolución de valores autoritarios así como la inestabilidad que a su vez conlleva.

Es así que se puede afirmar cómo la fragmentación es la característica principal, en cuanto al estilo, y elementos como lo infinito, la incertidumbre, el enredo, la metaficción, la polifonía, entre otros, marcan de una manera contundente los textos bolañanos en general y en las cuatro novelas analizadas a continuación, a saber: *Amuleto* (1999), *El Tercer Reich* (2010), *La pista de hielo* (1993) y *2666* (2004). Concretamente, este juego literario convierte la voz narradora en borrosa, como ocurre con Auxilio, protagonista de *Amuleto*, o confunde los límites entre realidad y juego, como demuestra Udo Berger, protagonista de *El Tercer Reich*; esta fragmentación incluso llega a anular una única voz predominante que a su vez conlleva a un estado de desasosiego, como ocurre con *La pista de hielo* y *2666*. Paralelamente, otra característica que acompaña esta fragmentación que también es destacada por la crítica, es el malestar que se respira en el mundo literario de Bolaño debido al derrumbe de cualquier utopía y esperanza para un futuro mejor.

Jean Franco explica que el fin de siglo parece evocar ansiedad más que esperanzas, miradas retrospectivas más que proyectos hacia el futuro (238).¹³ En la misma línea, Chiara Bolognese habla de “las coordenadas del trauma,” hechos traumáticos precisos en cuanto a su delimitación temporal (la masacre de Tlatelolco, el golpe de estado de Pinochet y los crímenes de Ciudad Juárez, pero también el nazismo y la Segunda Guerra Mundial) (101). Así, junto con estos eventos más específicos, se puede apreciar una etapa en transición donde nada permanece sólido y se respira un ambiente incierto y traumático. Y no podía ser de otra manera que los textos de Bolaño expresen este clima de manera eficaz, no sólo con sus técnicas fragmentadas,

¹³ Cita de Jean Franco por Hugo Achugar en *Postmodernidad en la periferia* (1994).

sino también con el espíritu pesimista transmitido por sus personajes. Por lo tanto, la fragmentación del texto acompañada por sentimientos de incertidumbre y pesimismo que expresan los personajes, sugieren la presencia de un trauma, causado por los cambios del momento, como se expondrá a lo largo de esta investigación.

Ignacio Echevarría en su artículo “Bolaño Internacional. Algunas reflexiones en torno al éxito de Roberto Bolaño,” señala que Bolaño ha sido considerado como un fenómeno y parte de su éxito se debe a circunstancias extraliterarias, como su muerte temprana, pero sobre todo a los temas que abarca en sus escritos como, por ejemplo, los fracasos de la revolución, de la vanguardia, de los escritores perdidos, de la posteridad y sobre todo la derrota de utopías (192). Dicho pesimismo se plasma de una forma constante, como por ejemplo en el paisaje desconsolador que Bolaño describe, la presencia omnipotente de la violencia y la derrota, y la crisis personales que transmiten sus personajes.¹⁴

Para comprender este malestar continuo, es necesario hacer referencia, aunque sea de manera general, a los pensamientos de fin de siglo XX y cómo afectaron también las reproducciones artísticas postmodernas. Teóricos como Zigmund Bauman, Gianni Vattimo y Fredric Jameson, explican los cambios producidos a finales del siglo XX tanto en la sociedad como en el arte. Bauman, por ejemplo, con su teoría de la modernidad líquida, describe a la sociedad contemporánea como algo en donde todo está en constante flujo, líquido y cambiante.

¹⁴Daniel Noemi, por ejemplo, habla de “realismo sucio,” eso es, un intento de llevar las descripciones de situaciones límites a su extremo. Noemi concluye afirmando que los escritores más recientes, entre los que incluye a Bolaño, abarcan el tema de la violencia de una manera más directa, explícita e implícitamente. Sostiene además que estos textos presentan la violencia no como ruido de fondo, sino una característica constante propia de Latinoamérica, afirmando que en estas novelas el espacio y el tiempo están alterados y se plasman de una manera fragmentada (91). Otros críticos también evidencian el tono catastrófico presente en los trabajos del autor chileno. Por ejemplo, se habla de los textos de Bolaño como un “imaginario apocalíptico” (*Bolaño Salvaje* 13) o como “metáfora del horror y del mal en el siglo XX” (*Bolaño Salvaje* 19) y se hace una clara alusión a imágenes apocalípticas (De Mora 218). Lo expuesto aquí es sólo un ejemplo de numerosos escritos que resaltan el malestar que se desprende de las novelas de Bolaño.

Al presentar la modernidad fluida, niega la posibilidad de una recomposición y advierte del insoslayable fragmentación para el futuro: “Lo que se ha roto ya no puede ser pegado.

Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que entran en la era de la modernidad fluida” (Bauman 27). La propuesta de Bauman reafirma la idea de que la fragmentación de esta época no busca una sola reconstrucción sino que acaba en una serie ad infinitum de reconstrucciones. Esta propuesta conlleva la idea de que no hay ningún referente firme o autoritario; por consiguiente no hay certezas absolutas y lo que predomina es la incertidumbre. Bauman describe también las relaciones humanas como efímeras y frágiles debido a este movimiento constante que requiere la sociedad contemporánea¹⁵.

El pensamiento propuesto por Bauman se alinea con lo que Giovanni Vattimo¹⁶ denomina “pensiero debole” (pensamiento débil), un tipo particular de conocimiento caracterizado por un profundo replanteamiento de las nociones que habían servido como fundamento de la civilización occidental en todos los campos de la cultura. De acuerdo a esta perspectiva, los valores tradicionales se convierten en tales sólo por las condiciones históricas concretas que ya no existen en la actualidad y por esto deben de ser cuestionados. La idea del pensamiento débil es que el pensamiento no es capaz de conocer el ser y por lo tanto ni siquiera puede identificar valores objetivos y válidos para todos los seres humanos. Vattimo ataca las filosofías que se basan en la ilustración, al logocentrismo, al marxismo, en fin, a los pensamientos “fuertes” y totalitarios de la época precedente. Él arguye que la modernidad ha dado paso a la postmodernidad en la medida en que ha dado lugar a una multiplicidad de discursos que hace imposible dar una explicación unitaria de lo que acontece. Para Vattimo ya no

¹⁵ En su estudio, Bauman trata de explicar el profundo cambio que la “modernidad líquida” ha impuesto a la condición humana. Para tal tarea examina cinco conceptos básicos que son la emancipación, la individualidad, el tiempo-espacio, el trabajo y la comunidad.

¹⁶ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, 1936.

es factible una filosofía con teorías que exigen certezas y fundamentos únicos sobre el ser humano, sobre Dios, sobre la Historia, entre otros. La crisis de los valores absolutos ha sacudido la idea misma de la verdad: las evidencias claras y distintas ya son borrosas.

Uno de los personajes de Bolaño expresa esta idea del debilitamiento de valores absolutos en la novela 2666, cuando declara: “El mundo entero es una casualidad. [...] La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigido a sus criaturas incomprensibles” (123). Esta cita es sólo un ejemplo de las innumerables ocasiones en que los personajes expresan su visión del mundo eliminando cualquier certidumbre y estabilidad que les ofrezca paz y serenidad interior. La idea de casualidad, entendida como una combinación de circunstancias imprevisibles, elimina la estabilidad, lo fijado, lo seguro, puesto que se trata de algo que no se puede controlar. El no haber nada cierto, concreto o absoluto, implica cambios continuos de pensamientos, múltiples interpretaciones, una heterogeneidad a las que no se puede encasillar por un valor único, lo cual retoma la propuesta del pensamiento débil de Vattimo. La cita arriba mencionada revela la crisis de la certeza, del orden, de la estabilidad y por tanto lleva al abandono de cualquier forma de unidad fija, como propone Bauman cuando habla de la modernidad líquida señalando una era en donde todo está en flujo, es efímero y cambiante.

No se puede negar que el arte también se ve afectado por estos cambios. En su libro *El postmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado* (1991), Fredric Jameson trata sobre el fin de la época modernista y la entrada en una época caótica y heterogénea y cómo se refleja ésta en el arte y en la cultura. Su estudio es fundamental para entender cómo ha cambiado la sociedad tras el capitalismo, y así la cultura y la manera de percibirla, lo que a su vez refleja cómo ha

cambiado el sujeto contemporáneo. Jameson señala las principales características de una época postmoderna y en cuanto al sujeto habla del *descentramiento* de la *psyché* (37).¹⁷ Él afirma que las preocupaciones del individuo en épocas anteriores, como las experiencias históricas y neuróticas de los tiempos de Freud y el aislamiento radical de soledad o de rebelión individual de locura al estilo Van Gogh, ya no son las mismas y poco tienen que ver con las experiencias posteriores de autodestrucción, de las drogas y las esquizofrenias. Más explícitamente, comenta que “Este giro en la dinámica de la patología cultural puede considerarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación” (37). Jameson así destaca la fragmentación y sugiere que la “muerte” del sujeto ya no es motivo de suicidio o locura. Es más bien una suerte de sujeto que se sabe compuesto de multiplicidades.

En cuanto al hacer y percibir el arte, Jameson demuestra los cambios en la ciencia afirmando que en la época posmoderna domina una nueva velocidad producida por una nueva tecnología que no refleja el movimiento, como las viejas máquinas modernistas de locomotora o del avión, sino que “sólo puede representarse *en movimiento*” (100). Y es esta velocidad postmodernista que hace que ya no existan profundidades y que éstas sean sustituidas por múltiples superficies (34). Además, esta idea de que la ciencia es representada “en movimiento” se puede alinear con las novelas de Bolaño en donde se representa un mundo en constante movimiento. Sus personajes van y vienen¹⁸ (además de formar parte de distintos textos) y también la estructura novelística “se mueve” con la fragmentación que se distingue en múltiples niveles. Es decir, en sus novelas aparecen historias que se disgregan de la narración principal. Además, la escritura se disgrega en una multiplicidad discursiva y se lanza en una rápida enumeración de lugares sin ninguna meta concreta. Igualmente, la narración de los textos va

¹⁷ Los énfasis en cursiva son presentes en el texto original

¹⁸ Véase Laura Janina Hosiasson en su artículo “El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño” (2011)

acompañada de múltiples perspectivas y temas que permiten tener una visión más amplia y completa del mundo creado por el autor. Así, las obras manifiestan un desplazamiento, no se presentan de una forma lineal, y no hay una secuencia causa-efecto que ofrezca respuestas definitivas. Del mismo modo no existe una única voz que domine un argumento.

El postmodernismo, por ende, es una época donde la idea predominante es el fin de los ideales, el fin de las utopías, que a su vez se ha materializado en la cultura, en el arte, y en el individuo. Se ha podido ver cómo la fragmentación entendida como ruptura con cualquier ideal y la heterogeneidad entendida como pluralismo, es la técnica más efectiva para reflejar la condición postmoderna. Finalmente, la crítica Nelly Richards reúne todas estas características y propone una definición de la posmodernidad de esta manera:

Quizás lográramos concordar en un señalamiento-tipo de la categoría posmodernidad reuniendo sus rasgos predominantes en una síntesis abarcadora: la fractura de las ideas [...] la heterogeneización de los signos multivocidad del sentido en respuesta a la desacralización de la verdad-origen y del texto como original [...] el abandono de las certidumbres y la resignación a lo parcial y lo relativo como horizontes trizados de un nuevo paisaje teórico-cultural ubicado bajo el signo vacilante de la duda; la descorporeización de lo real-social convertido en artificio massmediático a través de imágenes cuya especialidad y temporalidad han perdido textura y densidad históricas. Por la fisionomía del “nosotros mismos” [...] es tan disímil que fragmenta el sujeto de la enunciación en partes no siempre compatibles. (210)¹⁹

¹⁹ En *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría* (1994) hay más definiciones en cuanto al postmodernismo, sin embargo la de Nelly Richards es completa y describe eficazmente lo que se pretende demostrar en el presente estudio.

La propuesta de Richards reúne de manera efectiva las características posmodernas y coincide con lo que transmiten las novelas de Bolaño aquí estudiadas. Aunque se sabe que la fragmentación en sí no es un tema nuevo en el arte, Richards señala las particularidades de la posmodernidad y la manera en que esta fragmentación trasciende su significación figurativa. Es decir, la fragmentación no sólo abarca al sujeto, que se siente fracturado, sino que las partes fragmentadas del ser son disímiles y no siempre compatibles. Además, este quiebre pasa a un nivel externo con la ruptura de los ideales absolutos, que a su vez llevan a manifestarse en todos los campos, uno de los cuales, como es en este caso, la literatura. Todas estas cualidades que menciona Richards, y que a la vez se alinean con las ideas de la modernidad líquida y el pensamiento débil y la fragmentación del sujeto presentados anteriormente, son consecuencia de un mundo inestable, de desasosiegos y de pesimismo. Y no podía ser de otra manera que Bolaño presentara este malestar en sus textos mediante la violencia, la psique de los personajes y su visión del mundo; a su vez este malestar se proyecta en el estilo literario (a través de las técnicas literarias elegidas) que transmiten un estado que se puede definir como traumático. El trauma es un concepto difícil de definir per se, como se observará a lo largo de esta investigación, sin embargo, es la manera más idónea para describir el mundo en el que viven los personajes de Bolaño.

El trauma en los textos bolañanos aquí estudiados, puede manifestarse por un acontecimiento específico (histórico o personal), como es el caso de *Amuleto* (1999) y *El Tercer Reich* (2010) o con sentimientos más generales, desesperanzados, como en *Pista de hielo* (2009) y *2666* (2004). Se hace así necesario explicar de qué manera Bolaño expresa un trauma presente en las sociedades contemporáneas.

El trauma

Para poder comprender las características de un trauma y sus efectos, es menester primero hacer referencia al concepto y a los respectivos significados asignados al mismo. A pesar de que el término se utiliza de formas diversas y se encuentra en diferentes diccionarios,²⁰ hay consenso en afirmar que proviene de una palabra griega, *traumat*, que significa “herida” y hace referencia a una lesión física o emocional causada por un referente externo que genera un daño en el inconsciente. Con el tiempo, el término adquiere un sentido más emocional, como una lesión que puede percibirse por sus síntomas. En los postulados del trauma, el término alude a la acción posterior de carácter repetitivo que tiene lugar en la vida del individuo, más que en el origen en sí, como menciona Cathy Caruth (1996:62).

Caruth añade también que el trauma impide toda forma de representación (histórica, literaria o artística) porque los mecanismos de la conciencia y de la memoria están temporalmente destruidos. En lugar de ello lo que ocurre es un registro del acontecimiento traumático que no se puede conocer sino que regresa más tarde en forma de pesadillas u otras clases de fenómenos repetitivos (63). Dicho de otra manera, dado que el acontecimiento traumático no se manifiesta cuando ocurre, es evidente sólo en relación con otro lugar y en otro momento.

Así presentado, el trauma aparece contradictorio y bajo forma de un ente irreal, puesto que es algo “registrado más que experimentado” que sin embargo irrumpe en la psique del sujeto y provoca una disociación (Hartman 260)²¹ es decir, una experiencia que no se ha experimentado

²⁰ Kai Erikson (en Caruth Cathy: *Trauma: Explorations in Memory*) escribe que el trauma es un concepto que se utiliza de forma tan diversa y que los diccionarios definen dicho término de diferentes maneras por lo que es difícil saber cómo hacerlo un concepto sociológico útil.

²¹ En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* de Francisco A. Ortega.

pero queda inscrita en la psique y hace que se divida. El trauma, ilustrado de esta manera, aparece en forma de una “segunda herida” y, en lugar de recordarlo como algo que ha sucedido en el pasado, se convierte en una parte de la identidad del afectado y se repite de una manera compulsiva en el presente como si estuviera sucediendo en tiempo real. Partiendo de estas características, se entiende el trauma como infinito por no tener principio ni fin, y como confirma Caruth, es un evento que no tiene lugar puesto que saber lo que causó el trauma, es decir su origen, no es posible (1994:153). Paradójicamente, la misma autora afirma que no poder asimilar el trauma significa también no poder olvidarlo (1994:154). Puesto que el trauma no es fácilmente definible y dado su carácter abstracto, no se considera como un evento en sí y se percata como un fenómeno que huye de las manos.

De este modo, se entiende que son más los efectos posteriores al evento los que se consideran como trauma. De hecho el síndrome de estrés postraumático, es una respuesta a un evento o eventos que se caracteriza por la repetición intensiva de imágenes, sueños, alucinaciones que surgen después del evento traumático y es considerado “outside the range of usual human experience.”²² Esta definición ofrecida por el manual de la *American Psychiatric Association* (APA) en 1980 era comprensible puesto que en ese período la mente humana no estaba tan asediada, como ahora, de imágenes, transmisiones, telediarios, redes sociales (entre otros) dedicados a los eventos catastróficos que hoy nos rodean. Las sociedades contemporáneas viven en un mundo que está mucho más conectado, donde la comunicación es instantánea y la proyección de eventos traumáticos es incesante.

Resulta interesante que la quinta edición del manual de la APA²³ ya no ofrezca una definición para el trastorno de estrés postraumático. En lugar de ello, existe una enumeración de

²² Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders 3th edition, 1987 (236).

²³ Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders 5th edition, 2013 (271-280).

posibles causas y consecuencias del mismo, así como los posibles tratamientos. De esta manera, el manual más reciente sugiere que –en una época donde las diferentes formas de violencia no son consideradas como eventos fuera de las experiencias humanas habituales– ya no es útil proponer la misma definición para el estrés postraumático. De forma paralela, el universo literario creado por Bolaño plasma un mundo en donde los acontecimientos traumáticos ya no son considerados fuera de lo ordinario debido a la omnipresencia de tales eventos. La violencia es tal que los humanos ya se han acostumbrado a convivir con ello. En efecto, los personajes de Bolaño representan sociedades con un trauma inherente e internalizado.

Rasgos y funciones de la escritura del trauma

El estilo literario empleado en las obras aquí estudiadas también contribuye a la plasmación de un trauma. Caruth insiste que, en vez de lamentar los límites de la literatura para representar lo irrepresentable, las narrativas del trauma demandan una nueva manera de leer y escuchar. Caruth sostiene que la literatura se convierte en un testimonio de lo que puede denominarse como un momento “no reclamado” de un traumatismo y utiliza la imagen de una herida “that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available” (*Unclaimed Experience* 4) de manera que el trauma sólo puede ser entendido a través de un lenguaje literario o simbólico. Igualmente, críticos como Kali Tal, Shoshana Felman, Dori Laub o Dominik LaCapra,²⁴ entre otros, reconocen que es un fenómeno difícil de explicar y las palabras no son suficientes para expresar las sensaciones.

²⁴ El historiador Dominik LaCapra también reitera la importancia de los textos literarios para considerar el trauma. LaCapra afirma que “narratives in fiction may also involve truth claims on a structural or general level by providing insights into phenomena such as Slavery or the Holocaust, by offering a reading of the process or period, or by giving at least a plausible “feel” for experience and emotions which may be difficult to arrive to restrictive documentary methods” (2001:13). De esta manera, existen textos literarios que son idóneos a la hora de expresar un trauma, y el hecho de que sean textos ficticios no quita la posibilidad de considerarlos verídicos y útiles para comprender las inquietudes de la época.

Paralelamente, la estructura de estos textos acompaña el sentimiento traumático. Críticos como Ronald Granofsky, Laurie Vickroy y Ann Whitehead ratifican, más específicamente, el uso de la fragmentación como la técnica idónea para transmitir un trauma. Dice Granofsky:

A technical reason for the prominence of fragmentation in the trauma novel is that the weakening of the conventional categories of understanding time, space, causality and number, also tend to undermine the stability of the narrative point of view. Readers may find themselves at the mercy of the narrators who are either distinctly unreliable or whose perspective is undercut by an ironic layer in the text. This polyphonic point of view corresponds to the shattering effects of trauma. (109)

Aunque su estudio se concentra en la novela norteamericana en particular, Granovsky considera la fragmentación como elemento prominente. Además, la inestabilidad, la dispersión caótica y el desmoronamiento que recorren toda la obra de Bolaño acompañan esta idea de Granofsky sobre el debilitamiento de las categorías convencionales y el cuestionamiento del acto narrativo. De este modo, la fragmentación adquiere una importancia innegable y se sobrepone a la voz narradora y a la mayoría de los principios narrativos que dan coherencia a la novela, como pueden ser el tiempo y la perspectiva. A pesar de ello, se sigue manteniendo un hilo comunicativo que permite el entendimiento y la interpretación de las obras, ya que se quiere mantener la función de denunciar los eventos, representar su impacto y mantener la memoria social de los mismos.

Laurie Vikroy y Anne Whitehead también optan por un método estilístico que no sólo represente un trauma sino también que imite su proceso. Dicho de otra manera, estos autores consideran que las técnicas fragmentadas crean un cierto ritmo al texto. Los autores emplean

estas técnicas, junto con la fantasía y la presencia de símbolos, para representar el trauma y sus preocupaciones para compartir la experiencia con el lector y posibilitar que lo “sienta.”²⁵

Como se ha podido observar, la literatura, con sus estilos particulares, es importante para expresar un trauma puesto que es un fenómeno que puede representar sólo a través de lo irrepresentable (Douglass and Volger 32). De este modo la literatura se convierte en un elemento necesario para recobrar la memoria, transmitir, comprender e incluso ayudar a salir de un trauma (Vikroy 20-21). Ser testigo del pasado, de hecho, ha sido una de las tareas más urgentes para muchos escritores en su intento de conservar los recuerdos personales y colectivos de asimilación, represión o tergiversación. Las obras de muchos autores alrededor de las décadas de los ochenta y los noventa reflejan una creciente conciencia de los efectos de catástrofes y opresiones en la psique individual, una perspectiva que ha surgido con las consecuencias psicológicas de las guerras, el Holocausto, la pobreza, el racismo, el abuso doméstico, entre otros (Vickroy16-18).

El trauma en las obras de Bolaño

El contexto en que Bolaño vivió y escribió ha servido como base de su creación literaria, como se observará a lo largo de esta investigación. Factores como la inestabilidad, la escisión del

²⁵ Dice Vickroy, hablando sobre las narrativas del trauma: “they also incorporate the rhythms, processes and uncertainties of trauma within the consciousness and structures of these works” (2002: xiv). Según Vickroy, estos escritores emplean técnicas literarias, como el lenguaje figurativo, para representar el trauma con sus preocupaciones con las identidades destrozadas y los recuerdos fragmentados. Anne Whitehead también hace hincapié en un método menos realista para la representación de un trauma (87). En su libro *Trauma Fiction* (2004), explica Whitehead, “Trauma fiction often demands of the reader a suspension of disbelief and novelists frequently draw on the supernatural” para sugerir “that there has been a rupture of the symbolic order.” Continúa afirmando que “the real can no longer appear directly or be expressed in a conventional realistic mode” (84). Finalmente, Whitehead sostiene que “[t]he more experimental forms emerging out of postmodernist and postcolonial fiction offer the contemporary novelist a promising vehicle for communicating the unreality of trauma, while still remaining faithful to the facts of history” (87). En otras palabras, lo que sugiere la autora es que los escritores que quieren expresar un trauma sienten la necesidad de tener en cuenta que el trauma es algo que sólo puede ser transmitido a través de un cierto grado de distorsión. Esta afirmación apoya la idea del carácter escurridizo del trauma.

individuo, el vacío y la derrota, son ejemplos de una sociedad en crisis marcada por eventos traumáticos específicos (históricos, políticos o acontecimientos personales), así como factores más generales como la caída de utopías, que a su vez llevan a la crisis del sujeto. Y no podía ser de otra manera, este malestar se patentiza en el estilo narrativo de Bolaño con el uso de la fragmentación y el tono catastrófico.

El mundo de Bolaño, caracterizado por el malestar, refleja la presencia de un trauma en múltiples niveles. Los textos de Bolaño no dan lugar a esperanzas y sus personajes presentan síntomas traumáticos como son las pesadillas, las repeticiones, la visión pesimista, la fragmentación del sujeto, la sensación de vacío, la inestabilidad e incertidumbre. Todas las personas afectadas por un trauma crean su propio mecanismo de defensa debido al miedo o sensación de amenaza (Van der Kolk 7). Pero los personajes de Bolaño no muestran necesidad de defenderse y el trauma no supone un obstáculo para ellos. De la misma manera, estos síntomas son trasplantados a nivel narrativo, es decir, a través de la técnica fragmentada. Es por ese motivo, entre otros, que se hace necesario un estudio más profundo sobre el uso de la fragmentación en Bolaño considerando que una técnica apropiada para expresar el trauma.

A diferencia de lo que escribe Caruth, cuando afirma que las repeticiones y obsesiones por ejemplo, sirven para determinar y reconocer la presencia de un trauma, los textos de Bolaño, van más allá puesto que los eventos o los horrores del siglo se usan como punto de arranque para naturalizar la condición traumática, más que reconocerla. Es decir, el trauma en el mundo literario de Bolaño es inherente al ser humano y sirve aquí para representar la condición definitoria de las sociedades contemporáneas. En otras palabras, es un fenómeno que forma parte del día a día y no es reconocido como un evento que ocurre fuera de lo ordinario. En los textos de Bolaño, la actitud de los personajes va más allá de la idea de una crisis individual debido a la

conciencia de los efectos de catástrofes y opresiones de las que habla Vickroy, cuando se refiere a autores de los años ochenta y noventa (16-18). Dicho de otro modo, los seres de papel bolañanos no son presentados como víctimas ni piden compasión, sino que aceptan su condición y se resignan a convivir con ello y, por ende, el trauma no es una patología que hay que curar y superar. Sin embargo, es necesario hablar de trauma precisamente por esta imposibilidad de reconocerlo como un obstáculo. Al no considerarlo como tal, cada personaje está encerrado en su propia experiencia que les imposibilita vivir en una comunidad. Así, Bolaño expresa una crisis a través de una sociedad que está consumida por los efectos de la violencia de todos los días y los personajes se presentan como seres aislados puesto que no pueden liberarse de la violencia y de la experiencia traumática.

Cabe añadir el hecho de que las condiciones del sujeto en la época posmoderna se alinean con esta idea de la presencia de un trauma permanente tanto individualmente, en la psique de cada uno, como colectivamente, en la sociedad en general y en su entorno. Asimismo, debido también a la globalización y la compresión espacio-temporal, las sociedades, además de sufrir cambios continuos, reciben información instantánea sobre lo que ocurre en el mundo (Hall 598). De este modo el individuo, aparte del hecho de que aún no ha asimilado el concepto heterogéneo y fracturado del sujeto posmoderno, se enfrenta a la proyección de situaciones horribles muy frecuentes que ocurren en cualquier parte. Así, debido también al rápido avance de las tecnologías, la repetición constante de acontecimientos traumáticos contribuye a crear una sensación de ataraxia y frialdad frente a tales situaciones y el individuo, despegado de esperanzas, se resigna a vivir como es.

Para el objeto de este estudio, se considera el trauma como un efecto, una expresión, una reacción al mundo en el que se vive. En las cuatro novelas aquí tratadas, este efecto se recupera a

través de la fragmentación y el malestar de los personajes. Más precisamente, en los textos analizados existen características como la metaficción, la polifonía, la multiplicidad discursiva, el movimiento de la estructura textual con combinaciones de historias, de múltiples perspectivas y temas. Estas técnicas no sólo dan un ritmo al texto, sino que también manifiestan una incertidumbre, no se presentan de una forma lineal, y no hay una secuencia causa-efecto que ofrezca respuestas definitivas. En cuanto a la estructura exterior, la obra de Bolaño muestra esta fragmentación que se utiliza como debilitamiento de las categorías convencionales y también como forma de expresión. A nivel más interno, es decir en cuanto al contenido, el trauma se manifiesta a través del sentir general que se respira en el ambiente donde predominan sentimientos de incertidumbre, derrota, y vacío; a nivel más individual, se plasma a través de síntomas como por ejemplo, pesadillas, repeticiones, malestares físicos, actitudes de indiferencia y pesimismo.

Sin embargo, afirmar que sus textos reflejan un trauma para denunciar, para reconstruir la memoria o por la necesidad de contar, resulta limitado. Paradójicamente, es difícil hablar de trauma –entendido por los postulados tradicionales– en las obras bolañanas puesto que en múltiples ocasiones se observan a personajes que no reconocen su condición, por ejemplo no cuestionan sus reacciones corporales o sus pesadillas y tampoco consideran las situaciones traumáticas y violentas como tales. Por otro lado, el trauma está en esta incapacidad de reconocerlo y sentirlo de manera colectiva. En las cuatro novelas estudiadas, el desasosiego y el aislamiento que transmiten algunos personajes de Bolaño muestran que todavía existe un sentimiento de humanidad; a pesar de ello, sus expresiones son fútiles. Los protagonistas revelan un individualismo y una incomunicación que anula la idea de una sociedad. De este modo las novelas de Bolaño aquí estudiadas aportan una alternativa para leer y escuchar el trauma puesto

que se presenta como un fenómeno que pierde el significado tradicional, impide una resolución definitiva y se establece como una condición permanente.

En el primer capítulo se analizará la novela *Amuleto* (1999). El texto revela el trauma de Auxilio desde un hecho histórico particular: el ingreso forzado del ejército en la UNAM en 1968, evento que precedió la matanza de Tlatelolco. La obra, tiene una estructura aparentemente lineal, puesto que tiene una voz narradora, sin embargo está dividida en catorce secciones y revela una fragmentación más interna. En breve, Auxilio Lacouture, la protagonista principal, produce una superposición de planos temporales y espaciales a través de un largo monólogo que mezcla acciones y lugares creando una novela con una estructura fragmentada. El trauma de Auxilio es inacabado, omnipresente, y en ocasiones se muestra como algo normal para ella. Auxilio emplea unas estrategias intentando transmitir que el evento no supone un bloqueo para ella. Sin embargo, el monólogo de Auxilio, a pesar de estar en movimiento, no conduce hacia ninguna parte por lo tanto revela que la protagonista está perdida y no se libera del trauma.

En el segundo capítulo se analiza *El Tercer Reich* (2010), obra que se presenta bajo forma de diario en donde el protagonista alemán, Udo Berger, narra los acontecimientos del día a día durante sus primeras vacaciones con la novia en España. Udo es campeón de juegos de guerra (el Tercer Reich) y dedica todo el tiempo a esta actividad, así como a la escritura de revistas especializadas sobre el tema, hasta llegar a confundir su realidad con la del juego. Así, la escritura del protagonista revela el malestar cotidiano, incluso durante los momentos más agradables, como pueden ser unas vacaciones. Más específicamente, *El Tercer Reich* manifiesta el *post del post*, es decir lo que queda tras las consecuencias de los grandes eventos traumáticos como son las guerras mundiales o el fracaso de las revoluciones, entre otros. La novela logra expresar una crisis posmoderna mediante diferentes aspectos: la desvinculación del narrador

protagonista de la sociedad que le rodea, la apatía e indiferencia hacia la violencia, la concepción de la historia y de los traumas comparables a un juego en donde las acciones no tienen ninguna finalidad. Por consiguiente, este capítulo demuestra que la violencia y el trauma son considerados como insignificantes. Del mismo modo, y dado el título de la novela, el texto presenta la historia desde el punto de vista del juego quedando así como un concepto frívolo. El juego así es un ejemplo de la comercialización del horror y en donde lo traumático se convierte en un objeto de consumo.

Una vez observado dos formas de testimonios aislados, el tercer capítulo examina *La pista de hielo* (1993), novela que presenta la narración de tres personajes que cuentan su versión de un asesinato retrospectivamente. A pesar de contener rasgos detectivescos, resalta de antemano el hecho de que el crimen no es el evento central del texto y tampoco son la víctima y el asesino personajes principales. Más bien sobresalen las condiciones fracasadas de las tres voces narrativas en donde se retrata la inestabilidad y la crisis en las relaciones humanas. Los espacios que rodean a estos personajes a su vez son inestables y parecen desvanecerse. Por lo tanto el crimen funciona como un pretexto para transmitir una incertidumbre y advertir de la disgregación de la sociedad. En *La pista de hielo* Bolaño logra crear un efecto de inconsistencia y disolución a través de la presentación de los espacios, la estructura de la novela, y la situación derrotada de los personajes que no logran comunicarse ni establecer relaciones sólidas.

Una vez visto cómo el trauma se expresa individual y colectivamente, el cuarto capítulo manifiesta que, con tanta violencia, se hace complicado no hablar del trauma. El mundo de Bolaño es un mundo en donde el trauma es una experiencia diaria, por lo tanto, se entiende que los personajes no buscan una respuesta a su estado ni tampoco intentan oponerse a ello. La consecuencia, sin embargo, se debe precisamente a causa de un exceso de violencia. Así, en el

cuarto y último capítulo se expresa la violencia en su punto más intenso con 2666. La obra está dividida en cinco apartados y en este capítulo sólo se analiza “La parte de los crímenes,” cuarta sección de la novela. Mediante una escritura traumática, con el estilo fragmentado, repetitivo y seco, y a través de los personajes que revelan un sentir de desconfianza, de miedo y de insensibilización, se demuestra cómo la exacerbación de esta violencia ayuda a sentir el trauma debido a que es una violencia con tanta envergadura que sofoca todo. De ahí, el estilo perturbado del texto, la percepción de la ciudad de Santa Teresa como una enfermedad, la violencia que brota en todas partes y la representación de un mundo consumado por una suerte de incurable cáncer social.

El análisis de estas novelas pretende elaborar un recorrido que ratifica cómo en el universo de Bolaño el trauma es un fenómeno común y corriente. Los seres de papel bolañanos están tan acostumbrados a horrores como la guerra, los crímenes o las torturas, entre otros, que ya se pierde el sentido de humanidad. En conjunto, las novelas aquí estudiadas ofrecen una visión del mundo fragmentado en donde no existe el sentido de comunidad. Los personajes tratan de adaptarse para aceptar el mundo traumático como normal. Debido a sus experiencias en un mundo tan violento se retiran de la comunidad y están solos. Por consiguiente, los textos de Bolaño no sólo expresan el trauma como una condición definitoria de las sociedades contemporáneas, sino también advierten de la disgregación de la sociedad.

1. EL TRAUMA LO INVADE TODO: CRISIS PSICOLÓGICA EN *AMULETO*

Publicada en 1999 por Anagrama, *Amuleto* está contextualizada en la época del Movimiento estudiantil del 68 en México. La novela retoma la historia verdadera de la poeta Alcira Soust Scaffo (Durazno 1923-Montevideo 1997)²⁶ que enloqueció tras quedarse encerrada en el baño de la Facultad de Filosofía y Letras por más de diez días durante la invasión del ejército en la UNAM en septiembre del 1968 (evento que precedió la matanza de Tlatelolco que ocurrió el dos de octubre del mismo año). Fue el poeta Rubén Bonifaz Nuño quien encontró a Alcira a los doce días de su encierro, medio moribunda. Estuvo oculta alimentándose de agua y papel higiénico y pronto le diagnosticaron “psicosis delirante crónica, de características paranoide.”²⁷ Según describen los informes del incidente, la poeta era una activista, y quedándose escondida en la torre recibió a los militares con un disco de los poemas de León Felipe como una forma de protesta. A partir de entonces Alcira se convirtió en una leyenda de poesía y resistencia: “Me gané un pueblo y una metáfora”²⁸ escribió en sus papeles poco antes de desaparecer de la luz pública durante un tiempo.²⁹

Bolaño conoció a Alcira y no dudó en dedicarle una parte en *Los detectives salvajes* (1998), con la biografía de Auxilio Lacouture. Siempre valiéndose del personaje de Auxilio, Bolaño expande la biografía ficcional en *Amuleto* (1999) mediante catorce capítulos. El monólogo de Auxilio, no sólo funciona como testimonio del horror del Tlatelolco, sino también

²⁶ Ver más información en el blog de Marlene Yacobazzo. Marlene fue alumna de Alcira Scaffo e intentó reunir datos más específicos sobre la vida de la poeta. A partir de 1992 no hay información concreta aunque los informes médicos del Hospital de Clínicas de Montevideo, declaran que Alcira falleció en el propio hospital a causa de una bronconeumonía bilateral.

²⁷ Para más información sobre la poeta ver: “Tras las huellas de Alcira Soust, Poeta vagabunda y bellamente desolada” Ignacio Bajter. La Lupa, Brecha, 2009.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Alcira regresó de México perturbada por el evento de la UNAM. Se cuenta que vivió por cortos períodos con familiares y conocidos. También estuvo internada y fue desapareciendo poco a poco y nadie pudo confirmar con absoluta certeza cuándo y dónde terminó sus días. Más información en Marlene Yacobazzo.

como metáfora de los males y horrores que afectaban a América Latina en general. El mismo Bolaño en una entrevista recuerda a Alcira en relación con sus ficciones: “Ella es como la testigo amnésica de un crimen que intenta recobrar la memoria, así que en este sentido actúa también como una metáfora: los latinoamericanos hemos presenciado crímenes que luego hemos olvidado” (Bajter 4). Así se expresa Auxilio al comenzar *Amuleto*, advirtiéndolo: “Esta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. [...] Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz” (11). De este modo, la historia de Auxilio Lacouture evoca a la verdadera protagonista de este acontecimiento y cuya biografía coincide con múltiples elementos de la ficción de *Amuleto*.³⁰ No obstante, el factor más sobresaliente es el evento del baño en el 68 y será el punto de partida desde la cual Auxilio irá relatando su monólogo.

En efecto, el monólogo de Auxilio muestra un trauma, causado por un suceso específico – que a su vez funciona como metáfora de otros acontecimientos como las dictaduras, las guerras, los fracasos revolucionarios, entre otros– que marcó profundamente a las sociedades contemporáneas latinoamericanas. El trauma de Auxilio no sólo se presenta como algo común y habitual, sino que también es inacabado y omnipresente. Ella emplea unas estrategias para evitar un bloqueo, sin embargo su monólogo demuestra que las obsesiones se imponen y la controlan por ende no logra librarse de su trauma.

La normalización del trauma en *Amuleto* se manifiesta porque, a pesar de las obsesiones y repeticiones, Auxilio no parece proyectar su sufrimiento emocionalmente; más bien parece

³⁰ Aunque es sabido que *Amuleto* es un texto de ficción, Bolaño no duda en aprovechar acontecimientos reales para escribir la biografía de Auxilio, tanto en su vida personal, como en otros factores externos como los lugares que la poeta real frecuentó o personas que conoció. Sólo para poner un ejemplo, Alcira y Auxilio coinciden en ser poetas de Uruguay, haber vivido en México y haber conocido a Roberto Bolaño (En *Amuleto* y en *Los detectives salvajes* ya es sabido que Arturo Belano es alter ego de Roberto Bolaño). Además tuvieron una vida peregrina e intelectual. Para más información sobre la vida de Alcira véase Ignacio Bajter y Peza López, Ruth.

haber perdido la capacidad de sentir y sufrir, como se observará aquí. Esta normalización se exhibe también a través del oscilar del tiempo y del espacio que, a su vez, revela una estructura abierta manifestando un trauma infinito. Además, la novela transmite una inestabilidad que evidencia una voz incierta y poco confiable. Por ende, el cómo presentar la situación en el monólogo se torna más relevante que la protagonista o lo sucedido en sí. Los efectos del trauma, junto con la estructura narrativa fragmentada, trascienden y sobrepasan la voz narradora abarcándolo todo y sistematizándose.

Para demostrar el trauma de Auxilio se dividirá el capítulo en dos secciones. La primera sección corresponde a la fragmentación en líneas generales para averiguar cómo el texto representa la psique perturbada de la protagonista. La segunda sesión se dividirá en dos apartados en los que se tratará el trauma de la protagonista con sus repeticiones y sus crisis espaciales y temporales, así como las estrategias que emplea para evitar una parálisis. Finalmente se demostrará cómo el monólogo representa un bloqueo para Auxilio puesto que, a pesar de mostrar una estructura en continuo movimiento, no está dirigido hacia ninguna parte y cae en un abismo reafirmando que su pensamiento no puede escapar del trauma.

1.1 La fragmentación en *Amuleto*

La fragmentación en el texto adquiere un papel importante porque demuestra el delirio de la protagonista y expresa su trauma. No está de más recordar que *Amuleto*, en su origen, se encuentra estrechamente ligado al concepto de la fragmentariedad puesto que nace de uno de los episodios de *Los detectives salvajes*, novela que destaca por su carácter polifónico. En contraste, la fragmentación en *Amuleto* es menos acentuada ya que, a pesar de estar compuesta por catorce partes, se aprecia una fragmentación interna, algo visible sólo tras una lectura atenta. La crítica

también, aunque pone de relieve el carácter monológico de la novela por ser “escrita de una sola voz,” reconoce la fragmentación en ella (Mihály 171).³¹ La fragmentación en la novela se manifiesta de distintas maneras. Por motivos de extensión, no es posible ofrecer ejemplos de todas, por lo tanto durante el capítulo se analizarán más profundamente aquellas partes relacionadas con el espacio y el tiempo o con el trauma de Auxilio. Sin embargo, en esta sección se presentarán algunos ejemplos para demostrar cómo el estilo acompaña la idea del trauma y de la inestabilidad del monólogo.

Estilísticamente hablando, unos procedimientos que destacan, aparte de la discontinuidad del espacio y del tiempo, son: la repetición, la alternación de frases cortas y largas, y el nomadismo mental de la protagonista con sus múltiples disgregaciones. Estos elementos, aunque no rompen del todo la comunicación, sí transmiten inestabilidad y ambigüedad. El sentimiento de inestabilidad es una constante en las novelas de Bolaño y sugiere una ruptura con las estructuras lineales y los conceptos absolutos señalando así un tiempo y un espacio ilimitado y una estructura que está en constante movimiento. A su vez, la apertura del tiempo y del espacio señala un trauma infinito mientras que el desplazamiento del texto contribuye a representar el delirio de Auxilio que, a través de su nomadismo mental, no logra escapar de los efectos paralizantes de la experiencia negativa.

En lo que concierne a las repeticiones, a lo largo del texto se encuentran muchos ejemplos, algunos de los cuales se demostrarán también en los siguientes apartados. En la novela

³¹ En la recopilación de ensayos por Celina Manzoni (2002), los críticos confirman la característica fragmentada en *Amuleto*. Mihály Dés, por ejemplo, sostiene en relación con Auxilio que “El impacto de sus días en el lavabo [...] será entonces el que ordenará (o mejor desordenará) la estructura del relato” (172). Una estructura desordenada implica un distanciamiento de una estructura lineal y por tanto unitaria. También la misma Manzoni atribuye a la novela una característica plegable cuando describe el acto de expansión de la biografía de Auxilio desde *Los detectives salvajes* a *Amuleto*: “el nuevo texto saquea lo anterior, lo desmenuza, y en el mismo acto lo reconstruye; realiza un deslinde, asimila y amplía restos y detalles con lo que construye una nueva totalidad [...]”(176). Manzoni especifica que se trata de “una nueva totalidad” sin embargo, se trata de una totalidad fragmentaria ya que *Amuleto* no es una novela armónica, que presenta un comienzo, un nudo y una conclusión clara.

se repiten palabras como: “tal vez;” “veía;” “y;” “yo” (13; 14; 30-31; 33-34; 40-43; 75-76). La insistencia en palabras como “tal vez” otorga al texto un sentir incierto que va de la mano con el concepto mismo del trauma, sobre todo si se tiene en cuenta que estas repeticiones aparecen con más intensidad cuando Auxilio relata los hechos relacionados con el evento. En cambio, palabras como “veía” y “yo” conceden al texto una voz que reclama un testimonio. Es decir, al insistir en el pronombre “yo” y en la primera persona del verbo “ver” Auxilio pone énfasis en que ella ha sufrido y vivido en persona el acontecimiento horroroso.

Otro elemento referente a la fragmentación es la alternancia de frases cortas y largas. Un ejemplo de frase entrecortada es la siguiente: “[...] recuerdo que yo dije cuesta respirar, y: devuélveme mi navaja, y: cuesta hablar, y: adónde vamos [...]” (88). Este fragmento es parte de una de las múltiples historias que Auxilio va contando y que disgregan la narración principal. En esta ocasión ella relata el encuentro con el rey de los putos en la calle Guerrero y retoma los sentimientos angustiosos cuando, con otros dos poetas, monta un taxi para escapar del lugar.³² En algunos ejemplos de frases largas sin punto se da una enumeración o una sucesión de imágenes cuando Auxilio intenta describir lo que ve (26; 42; 55; 115). Véase el siguiente fragmento donde Auxilio describe la casa de la poeta salvadoreña Lilian Serpas:

Pero mis ojos lo registraron todo: el sofá hundido hasta tocar el suelo, la mesa enana llena de papeles y servilletas y vasos sucios, los cuadros de Coffeen cubiertos de polvo que colgaban de las paredes, el pasillo que se abría como una temeridad caprichosa y a la vez inexorable hacia la habitación de la madre y la habitación del hijo y el cuarto de baño, hacia el que me dirigí tras pedir permiso y

³² Otros ejemplos de frases entrecortadas se dan cuando Auxilio está en casa de la poeta Lilian Serpas y cuenta de manera interrumpida lo que la poeta va diciendo y también cuando está escribiendo poemas en el wáter (108; 146-147).

tras esperar la deliberación que Coffeen sostuvo con él mismo o con Coffeen 2 y puede que hasta con Coffeen 3, un cuarto de baño que en nada se diferenciaba de la sala, y que yo, mientras caminaba por el pasillo oscuro (todos los pasillos eran oscuros en la casa de Lillian), conjeturé erróneamente sin espejo, y me equivoqué, pues en el baño sí que había espejo, un espejo por lo demás normal tanto en tamaño como en el sitio de donde colgaba, encima del lavamanos, y en cuyo azogue me observé obstinadamente una vez más, después de hacer pipí, mi cara flaca y mi pelo rubio a lo Príncipe Valiente y mi sonrisa desdentada, pues yo, amiguitos, hallándome en el baño de la casa de Lilian Serpas, un baño que seguramente hacía mucho que no era hollado por pies extraños (115-116)

Esta sección es sólo una parte de una larga frase sin punto que continúa hasta cubrir otra página. Como se observa, la sucesión de objetos que Auxilio enumera, crea el efecto de una cámara que está grabando. En este ejemplo se puede ver también cómo su pensamiento deambula de un espacio a otro. El efecto creado sin punto es el de un texto abierto que permite el movimiento rápido del monólogo. En contraste, en el texto hay también una gran presencia de frases y palabras entre paréntesis, así como exclamaciones e interrogaciones que disminuyen el ritmo de la lectura. El siguiente ejemplo contiene los tres elementos y muestra un ritmo que diverge del anterior:

Y cuando yo escuchaba estas historias, esas versiones de mi historia, generalmente (sobre todo si no estaba bebida) no decía nada. ¡Y si estaba borracha le quitaba importancia al asunto! [...] y entonces ellos me miraban (¿pero quiénes me miraban?) y decían: Auxilio, tú eres la madre de la poesía

mexicana. Y yo les decía (si estaba bebida les gritaba) que no, que no soy la madre de nadie, pero que, eso sí, los conocía a todos. (148)

Este fragmento con la presencia de varios símbolos en el mismo párrafo disminuye el ritmo a la lectura. Además, permite dar cuenta de la intensidad que se percibe en la voz de Auxilio que, a su vez, ratifica que quiere expresarse y ser entendida. Las palabras entre paréntesis añaden más información para aclarar lo que quiere decir. Por otro lado, el uso de las exclamaciones e interrogativos muestran una exaltación del ánimo por lo tanto otorgan un tono más sentimental al texto. Estas características son importantes si se considera que Auxilio está narrando su experiencia pero no logra exteriorizarla, puesto que se trata de un pensamiento interior. De hecho, cuando afirma escuchar varias versiones de su historia no dice nada. Asimismo, el emborracharse y quitar importancia al asunto implica una frustración. Considerando que la protagonista es poeta se ratifica el fracaso de su expresión puesto que nunca enseña lo que escribe y tampoco habla sobre ello. Auxilio también menciona a los jóvenes poetas que no hablan: “me miraban y se quedaban en silencio” (148). Así se manifiesta un silencio que proviene de la voz de Auxilio y de los poetas, por lo tanto se trata de una poesía “escondida,” una poesía que no logra darse a conocer. El fragmento anterior, referente a la casa de la poeta salvadoreña Lilian Serpas, reafirma el mismo fracaso puesto que la casa se ve abandonada. A través de las observaciones de Auxilio se visualiza una sala oscura, vacía y cubierta de polvo por lo tanto se trata de una casa que carece de vida. De este modo se puede aseverar que la estructura del texto, con sus oscilaciones entre unas frases entrecortadas y otras ininterrumpidas, refleja el bloqueo, el aislamiento y el delirio de Auxilio frente a su trauma.

El movimiento del texto no sólo se crea con el ir y venir del monólogo y su irrupción en diferentes espacios y tiempos, sino también ocurre en sus sueños, por ejemplo cuando está con su

ángel de la guarda y juntos deciden “viajar” a otro lugar (137). Durante su monólogo Auxilio escucha la voz de su ángel de la guarda en varias ocasiones cuando hablan sobre literatura (132-141). También escucha la voz del fantasma de la poeta Lilian Serpas y de algunas sombras que la llaman (107; 61). Todos los ejemplos mostrados hasta ahora, permiten dar cuenta de la estructura fragmentada del texto que reproduce de manera figurativa la psique vertiginosa y delirante de la protagonista. Esta fragmentación sin embargo no tiene la función de destruir para reconstruir proporcionando una respuesta clara sino simplemente está allí sin ofrecer soluciones. El movimiento del texto representa la oscilación del pensamiento de Auxilio y una voz que “escapa” de los efectos paralizantes del trauma, pero simultáneamente revela su condición aislada y perdida, como se demostrará con más precisión en el siguiente apartado. Y es que esta estructura no lineal, también contribuye a presentar los efectos del trauma, dada la disposición fragmentada del concepto mismo.

1.2 El trauma de Auxilio

El trauma es un factor complejo puesto que no es simplemente el recordar un evento sino que es una especie de obsesión, una repetición que se da en el presente que tiene la posibilidad de causar mayor daño: “To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event” afirma Caruth (4:1995). Por consiguiente, son fundamentales las secuelas de un trauma más que el evento *per se* ya que permiten reconocer su existencia.³³ La obsesión se aprecia en Auxilio

³³ Caruth en *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, describe los efectos del PTSD (síndrome de estrés post traumático) y la manera en que evolucionó el concepto en los siglos XIX y XX (*shell shock*, *traumatic neurosis*, entre otros). Ella explica cómo las diferentes definiciones incluyen los síntomas básicos que Freud describe en sus trabajos sobre el trauma incluyendo los síntomas que él llama “positivos” (flashbacks y alucinaciones) o “negativos” (como la amnesia el entumecimiento o el evitar los estímulos desencadenantes) y la manera en que éstos no han sufrido mayores cambios con el pasar de los años. Caruth asume así una cierta continuidad entre la psicología contemporánea y más temprana y sugiere que es más provechoso mirar lo que cada uno puede aprender de la otra más que enfocarse en las diferencias (130). De consecuencia, para este estudio, no se considera necesario desarrollar toda la evolución del trauma como fenómeno desde sus comienzos.

Lacouture cuando en su monólogo siempre recurre al lugar y al evento catastrófico; estas repeticiones, como se ha dicho anteriormente, forman parte de la fragmentación del texto puesto que crean un cierto ritmo a la lectura, característica ya destacada por la crítica dada la concepción poética y la fuerza melódica del texto.³⁴

No está de más recordar que, según la definición de Caruth, el tiempo y el espacio son nociones fundamentales a la hora de considerar un trauma. De hecho, la novela gira en torno al acontecimiento de la masacre de Tlatelolco d 1968 y este será el punto central donde Auxilio, desde su espacio en el baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, irá presentando sus perspectivas a través de un viaje mental. En su discurso interior, Auxilio retorna constantemente a las baldosas iluminadas por la luna que ella observa desde el baño de las mujeres. Esta imagen es un elemento repetitivo en el texto y se mezcla con otros eventos que ocurren posteriormente.³⁵

De hecho la luna, por su carácter obsesivo, es el símbolo del trauma de Auxilio. La protagonista muestra la necesidad de volver constantemente a la imagen del lugar en el que ocurrió y se convierte en una obsesión que la asedia cuando entra en relación con otros espacios y tiempos. Por ejemplo cuando Auxilio (siempre a través de su viaje mental) está en la casa de Lilian Serpas (poeta salvadoreña) y mientras cierra los ojos, aparece la luna desplazándose “a una velocidad infinita” en la baldosas del lavabo en el año 68 (124). La imagen de la luna emerge incluso cuando el pensamiento de Auxilio se desplaza: “hacia allá voy volando [...] la memoria juega malas pasadas cuando la luna menguante se instala como una araña en el lavabo

³⁴ Ver artículo de Mihály Des en *Roberto Bolaño: la literatura como tauromaquia* de Celina Manzoni (170-173). También Ignacio Echevarría en su artículo “Bolaño extraterritorial” (en *Bolaño Salvaje*) cuando habla de Bolaño afirma que ha sido poeta antes que novelista y libros como *Amuleto* y *Nocturno en Chile* han sido definidos como poemas narrativos (436).

³⁵ En la novela el retorno a la imagen de la luna y las baldosas además de la fecha del 1968 es persistente. Se repiten en las siguientes páginas: 69, 90, 91, 93, 97, 98, 108, 124, 127, 133, 141, 148.

de mujeres, en cualquier caso yo voy rauda por las calles de México que se suceden una tras otras y poco a poco, a medida que me acerco a su casa, van cambiando” (91). En esta cita se observa el pensamiento de la protagonista que va deambulando de un espacio a otro, sin embargo la luna y el lavabo aparecen como una posesión que la siguen. De este modo se aprecia que esta metáfora, no sólo conecta Auxilio al evento, sino que también se impone en contra de su voluntad manifestándose como una materialización del trauma. A la vez, la luna es un símbolo que conecta a otros lugares, sucesos e imágenes creando así una simultaneidad de acciones y lugares que forman unas simetrías y paralelismos que confunden y desestabilizan la linealidad del texto. Por consiguiente este símbolo afecta la estabilidad del monólogo demostrando que el trauma de Auxilio es intenso. Ateniéndonos a la definición de Dori Laumb y Pozorsky, el trauma es un evento que no tiene lugar puesto que no se puede establecer un origen ni un fin, y de esta manera resulta incomprensible (68; 71). En contraste, aunque el trauma de Auxilio no tiene fin, sí presenta el origen, y la luna (en conjunto con el baño y el año del 68) es el símbolo que lo desencadena.

La obsesión de Auxilio se percibe en su habla también, entendida aquí en forma de palabras y no sólo imágenes como es el caso de las baldosas iluminadas por la luna. Aunque se trata de un monólogo interior, y por tanto de un pensamiento más que un diálogo, Auxilio se expresa mediante repeticiones de ciertas palabras y frases, como sugiere el siguiente ejemplo: “Y yo me iba. Yo hacía una broma y me iba. Yo trataba de quitarle hierro al asunto y me iba. Yo agachaba la cabeza y me iba. Yo les daba un beso en la mejilla y me iba. Algunos maldicientes dicen que no me iba. Mienten. Yo me iba apenas me lo decían” (41).³⁶ Aquí, Auxilio reflexiona sobre sí misma y se repite con las palabras “me iba” y el pronombre “yo.” Atendiéndonos a la

³⁶Se hallan repeticiones similares en distintas ocasiones. Para poner algunos ejemplos: se repite el verbo “decir” (68; 74; 75); la conjunción “y” (30; 31; 33; 34); el pronombre “yo” (39; 144-45) y “pensé” (146-147).

definición de Caruth, la repetición de estas palabras transmite un trauma. Se puede afirmar que reflejan la perturbación que la protagonista ha sufrido en el lugar del acontecimiento porque resultó estar encerrada por más de diez días sin poder dejar el baño. La repetición constante del pronombre “yo,” además, marca el énfasis que la protagonista hace para declarar que es ella la que ha sido testigo de un acontecimiento que afectó de una manera profunda su vida y las sociedades latinoamericanas también.

La insistencia en decir “me iba” manifiesta de una manera intensa el deseo constante de querer ir, de querer salir de algún lugar y se puede asociar fácilmente con el evento del baño (puesto que justo después la protagonista hace referencia al mismo); igualmente, el propio hecho de ir representa una manera de evitar un bloqueo. Así, de manera automática, Auxilio pronuncia estas palabras repetitivas que se presentan repentinamente, poco después de hacer referencia al evento traumático. Además, el hecho de que Auxilio expresa la forma del imperfecto en referencia al verbo “ir” es importante puesto que este tiempo verbal, además de usarse con actividades habituales, sirve para indicar una acción no acabada, una acción que no se puede cerrar y dar por terminada porque no tiene un punto fijo de conclusión. Por lo tanto, la reincidencia de las palabras “me iba” y la noción temporal del verbo denotan un trauma que empezó en el pasado y aún ocurre. Es un trauma sin fin que aún está presente para asediar a la protagonista. La misma acción de irse corrobora la idea de un continuo movimiento y una estrategia para evitar los efectos paralizantes del trauma. De hecho, en este párrafo específicamente, Auxilio se refiere a su vida nómada cuando de día se iba a la universidad y de noche se alojaba de casa en casa, mostrando así no tener un lugar fijo (41). Las otras acciones presentes en la cita también implican que Auxilio maneja su trauma. El acto de agachar la cabeza se puede interpretar como un derrumbamiento o una manera de rendirse. Agachar la cabeza es

una respuesta involuntaria o inconsciente del cuerpo, mientras que las otras dos acciones (hacer bromas y quitar el hierro al asunto) implican una conciencia mayor. De este modo, es posible observar cómo la protagonista usa el humor como una estrategia para aguantar su situación. No en balde, ella misma lo afirma en la página siguiente “Si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor” (42).

El humor de Auxilio se ve como una alternativa para escapar del trauma. La protagonista se burla del oscilar del tiempo hasta llegar a personificarlo: “[...] el tiempo abre las patotas y se agacha y mete la cabeza entre las ingles y me mira al revés, [...] y me guiña un ojo loco” (107). Ella entrega vida al tiempo atribuyéndole acciones o cualidades propias del ser humano. Por ende su trauma adquiere más intensidad y el humor que emplea es una manera de intentar lidiar con su trauma. El mismo autor indica que el humor en sus obras es como un arma: “Es que para mí el humor es una de las cosas más importante del mundo. Pienso que, en jerarquía, por encima del humor sólo está el amor. En este sentido coincido con los surrealistas. El humor negro nos hace permanecer sanos, es el arma para transformar la vida desde la cotidianeidad” (Braithwaite 117). Aunque el humor de Auxilio no es un humor negro propiamente dicho, sí se ve como una herramienta que ella a menudo utiliza para que su condición no le resulte tan trágica. A pesar de que Auxilio usa el humor para no volverse loca, no le sirve para librarse del trauma. De acuerdo con Caruth, una persona sufre un trauma cuando está poseída por una obsesión o imagen que vuelve para asediar y, hasta el momento, se ha podido observar que el monólogo de Auxilio funciona como una obsesión que la controla.

Auxilio revela síntomas traumáticos y parece haber perdido la capacidad de sufrir. No hay vocabulario que demuestre un vínculo sentimental con la experiencia sufrida. Uno de los efectos que señala el texto, de hecho, es el desenganche del sentimiento que, igual en un

momento originario, estaba vinculado al evento traumático. No le es posible expresar sus impresiones durante el acontecimiento, y en el presente no parece sentir emociones, como se observa en las siguientes palabras pronunciadas después de la repetición de “me iba”:

Tal vez, en alguna ocasión, me encerré en el baño y derramé algunas lágrimas.

Algunos lenguaraces dicen que los baños eran mi debilidad. Qué equivocados están. Los baños eran mi pesadilla aunque desde septiembre de 1968 las pesadillas no me eran extrañas. Uno a todo se acostumbra. Me gustan los baños.

Me gustan los baños de mis amigos y mis amigas. (32)

De acuerdo a la propuesta de Caruth, el pensamiento de Auxilio, así dibujado, manifiesta un trauma sufrido. Auxilio está obsesionada con el baño por la insistencia de imagen de las baldosas que vuelven a su mente y con la repetición que también toma forma de palabras. Se puede decir que su trauma se presenta con una carga doble por ser parte tanto de sus imágenes como de sus palabras. Dicho de otra manera, se trata de un trauma que, como se ha visto con el ejemplo de la luna, sigue imponiéndose a la protagonista a pesar de su nomadismo mental. Por ende el monólogo representa un obstáculo para Auxilio demostrando que ella no tiene autonomía y control. No obstante, es interesante la tensión que se desprende de este personaje; Auxilio tiene conciencia del evento del 68 como algo que marcó su vida y fue una “pesadilla.” Sin embargo, ella misma expresa que se ha acostumbrado. Aunque afirma derramar algunas lágrimas, no lo asocia con el evento, lo cual indica que su reacción corporal está desenganchada de sus sentimientos. En otras ocasiones se revela la disociación mente-cuerpo que confirma la involuntariedad de las reacciones físicas de la protagonista (16; 87; 149). Por ejemplo, cuando llora al declarar frases como “La vez del florero me puse a llorar. O mejor dicho: se me saltaron las lágrimas sin darme cuenta [...]” (16). Una situación similar ocurre cuando Auxilio se mira al

espejo y reflexiona sobre sus lágrimas: “Y entonces dejé de mirarme en el espejo y dos o puede que tres lágrimas se escaparon de mis lagrimales. Ay, cuántas noches habré dedicado a reflexionar sobre las lágrimas y cuán poco he sacado en claro” (116).

Este desapego que muestra la narradora se alinea con la idea de “deshumanización mecánica” propuesta por Nick Haslam en la que considera que existen dos formas de deshumanización: la animalesca y la mecánica. La deshumanización animalesca corresponde a las personas que son percibidas como animales en el sentido de que su comportamiento es visto como menos meditado cognitivamente y más guiado por los instintos. La deshumanización mecánica, en cambio, implica distanciamiento emocional. Representa el individuo como frío, robótico, pasivo, carente de profundidad e implica un sentimiento de indiferencia (258).

Aunque está “poseída” por las imágenes de las baldosas y la luna, y vuelve constantemente al evento sucedido, eso no supone un motivo de locura que acaba en un suicidio. Es más bien un trauma que se convierte en un aspecto inherente a la condición humana. Sin embargo, el distanciamiento que transmite la protagonista es engañoso puesto que contrasta con las obsesiones y con su necesidad de expresarse. En otras palabras, no se puede negar el desasosiego de Auxilio tras mostrar un desequilibrio emocional. En efecto, la autoridad de la narradora es cuestionable por su voz poco confiable, por lo tanto se corrobora la dificultad que tiene para expresarse. La alternancia entre la lucidez y delirio en la psique de Auxilio crea un movimiento en su pensamiento que no deja espacio a la serenidad interior y contribuye al movimiento del texto. Por lo tanto, resulta complicado confiar en la voz narradora la cual se esconde por el estilo. Dicho de otra manera, la fragmentación del texto trasciende e impone su posición sobre la voz de la narradora convirtiéndola así en borrosa y ofuscada. Esto, a su vez, refleja el concepto del trauma que es considerado por sus efectos más que por el evento ocurrido.

De hecho el texto, más que describir el horror de lo sucedido, transmite este sentimiento a través de las repeticiones y la incertidumbre de la protagonista. Así, el monólogo, en vez de limitarse a describir lo ocurrido, emite sus secuelas y “habla” para transmitir lo que ha quedado tras el evento traumático. Por lo tanto, el propósito de este tipo de escritura va más allá de denunciar las atrocidades que generaron el trauma y mantener la memoria social. Esta escritura representa el impacto puesto que se trata de hacer sentir la experiencia traumática y provocar un sentimiento incómodo. Simultáneamente refleja la inestabilidad causada por el trauma y el impedimento de comunicar la experiencia con palabras.

El texto transmite una inestabilidad desde las primeras páginas cuando la voz narradora no puede precisar el año de su llegada a México:

Yo llegué a México Distrito Federal en el año 1967 o tal vez en el año 1965 o 62. Yo ya no me acuerdo ni de las fechas ni de los peregrinajes [...] A ver, que haga un poco de memoria. Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico. Veamos. Yo llegué a México cuando aún estaba vivo León Felipe, murió en 1968. Yo llegué a México cuando aún vivía Pedro Garifas [...] y don Pedro murió en 1967, o sea que yo tuve que llegar antes de 1967. Pongamos pues que llegué a México en 1965. Definitivamente yo creo que llegué en 1965 (pero puede que me equivoque, uno casi siempre se equivoca).
(12)

Ya se ha indicado que la fragmentación, además de reflejar los efectos de un trauma, convierte la voz narrativa en poco confiable. En esta cita, de hecho, se nota la confusión cronológica de Auxilio. Aunque la protagonista procura reconstruir su memoria, no logra hacerlo y se burla de ella. En diversas ocasiones Auxilio recurre a palabras que expresan incertidumbre y

advierte indirectamente que su testimonio sobre el acontecimiento de la UNAM no es fiable: “Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir? (27). Y sigue más adelante con palabras que acentúan la duda: “creo, no puedo precisarlo;” “Digamos que yo sentí un ruido ¡Un ruido en el alma! Y digamos que después el ruido fue creciendo y creciendo y que ya para entonces yo presté atención a lo que pasaba;” “Yo vi la silueta de una tanqueta o la sombra de una tanqueta, aunque después me puse a reflexionar y tal vez lo que vi fue la sombra de un árbol” (28-29; 35). El hecho de que Auxilio no puede declarar lo ocurrido con exactitud es un factor ligado al trauma. Además, la secuencia de frases cortas junto con la superposición de temporalidades crea la sensación de simultaneidad de fragmentos que, aparte de desestabilizar la linealidad del texto, resalta el delirio del personaje y erosiona la autoridad de su discurso. La voz de Auxilio se hace más imprecisa cuando utiliza la palabra “digamos” puesto que elude la afirmación definida aumentando la inseguridad de su discurso. Igualmente, la presentación del texto con frases cortas con exclamaciones e interrogantes, hace que la obra se acerque más a la poesía que a la novela en donde las sensaciones adquieren más peso que los sucesos; la cantidad de exclamaciones e interrogaciones presentes en la novela revalida la intención de querer expresar más que describir, por ende se corrobora la idea de presentar una sensación traumática a través de la escritura. Con todo, la protagonista sigue buscando una manera apropiada para expresar lo que no se puede expresar y continúa permaneciendo en su bloqueo.

Los eventos de un trauma se presentan de forma distorsionada sobre todo cuando el testigo ha tenido la posibilidad de contar lo sucedido solamente después de mucho tiempo. De esta manera, la persona afectada no logra hacer conexiones lógicas hasta el punto de dudar sobre lo sucedido (Felman and Laub 79). Y es que el pensamiento de Auxilio enseña la desconfianza

de sus palabras con este balanceo entre la incertidumbre y la certeza junto con su sentido de humor, dificultando la tarea de entender su psique. Además, el oscilar en el tiempo es lo que mantiene el pensamiento de Auxilio siempre en movimiento, fenómeno que podría denominarse como nomadismo mental porque deambula también por diferentes planos espaciales.

1.2.1 Crisis espaciales y temporales

El desplazamiento del pensamiento de Auxilio, junto con la duda, contribuye a la ruptura de nociones convencionales como el espacio y el tiempo. La fragmentación del tiempo y del espacio expanden las experiencias traumáticas además de mostrar un movimiento continuo que sugiere que los personajes viven en el caos y a la intemperie. Bajo esta lógica, los personajes revelan un carácter más individualista y menos apegado a la sociedad que les rodea. Auxilio, a partir de su trauma individual, piensa en el colectivo, como se observará aquí, sin embargo no logra salir de su monólogo lo cual implica que la protagonista sigue aislada.

La sensación que se percibe a través de la actitud de Auxilio es la de un personaje con un comportamiento alterado. Auxilio revela una conciencia que contrasta con la duda y su memoria fragmentada porque recuerda la fecha del evento pasado y lo señala como un punto que marca un cambio, pero también como algo que ella ya ha dejado atrás por su propia voluntad, al recordar el mes de septiembre del 1968 como “desamparado,” solitario, separado, dislocado, que insinúa un abandono por parte de ella (98). La conciencia de Auxilio se manifiesta de manera contundente cuando declara que su tiempo está anclado en la fecha del 68 que se presenta como el punto central de donde parten todos sus pensamientos: “[...] desde mi inmenso día de lluvia. [...] desde mi mirador de 1968. Desde el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, mi nave del tiempo desde la que puedo observar todos los tiempos [...]” (52).

El hecho de que Auxilio tiene el 68 como su punto de partida significa que esta fecha se impone como un referente desde el cual tendrá su visión del mundo. Además, afirma de manera directa que está detenida en el tiempo: “yo vivía encerrada en el lavabo de mujeres de la Facultad, vivía empotrada en el mes de septiembre del año 1968 [...] Y es entonces cuando el tiempo vuelve a detenerse, imagen trillada donde las haya pues el tiempo o no se detiene nunca o está detenido desde siempre” (107). La psique de Auxilio es imprecisa porque varía entre un estado inconsciente repetitivo y obsesivo que contrasta con una conciencia firme, otorgando al texto un tono vertiginoso y alucinatorio puesto que oscila y se mantiene parado en el tiempo simultáneamente.

Este desplazamiento en el texto no es casual. Todo se da a partir del 68 y, tanto la experiencia traumática como lo que simboliza y su representación en la escritura se fragmenta: Tlatelolco, la resistencia, las dictaduras latinoamericanas y el fracaso de las revoluciones, así como el fracaso de los poetas y la literatura. El evento del 68 aquí representa un referente histórico global que marca un cambio general y la fragmentación del oscilar entre las fechas crea un movimiento en el texto que descentraliza la experiencia mexicana propiamente y simboliza la transición por el que se encuentran las sociedades latinoamericanas. El trauma en *Amuleto* es tan grande que lo penetra todo:

Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural [...] el año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. [...] Quiero decir me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado. (35)

Se corrobora así la idea de un trauma omnipresente que llega a cualquier lugar, año y situación. El 68 se fusiona y simboliza algo más grande que la masacre de Tlatelolco. De hecho, estas fechas corresponden a otros movimientos estudiantiles que marcaron la historia de México. El 1964, por ejemplo, representa una data significativa en la memoria de Auxilio puesto que Gustavo Díaz Ordaz comenzó la presidencia en este mismo año y fue el principal responsable de la Matanza de Tlatelolco. Las revueltas estudiantiles, sin embargo, se dieron anteriormente también. La huelga en 1956 por el IPN junto con el movimiento estudiantil y popular del 60 en Chilpancingo y posteriormente el del 68, son algunos de los movimientos más importantes en la historia de México que tienen su peso aún hoy en día.³⁷ Es interesante resaltar además que el año 1970 fue declarado *Año Internacional de la educación* por las Naciones Unidas. Por consiguiente, esta parte del monólogo representa una fusión de estas fechas haciendo que el trauma sufrido por Auxilio sea más grande del evento que ella sufrió en el baño de la universidad. Estas fechas representan las múltiples revoluciones estudiantiles y marcan una época fundamental para la historia de México.

Igualmente, las fechas mencionadas en el monólogo simbolizan algo más grande que la masacre de Tlatelolco, incluso más grande que México. En las décadas de los 60 y 70 las dictaduras militares en varios países de Latinoamérica se hicieron algo corriente. En 1970 Salvador Allende gana la presidencia en Chile, pero la dictadura de Pinochet en 1973, junto con la de Argentina en 1976, representa el ejemplo de algunos de los regímenes más represivos de América Latina. De la misma manera, los años que comprenden las décadas de los 50 hasta los 70 engloban un período marcado por las múltiples guerrillas y golpes de estado en gran parte de

³⁷ Para más información ver el blog: "La lucha estudiantil avanza." De Noé Lira León. Para los acontecimientos actuales en cuanto a las revueltas estudiantiles en México visitar página web: *La izquierda socialista . Vocero marxista de los trabajadores y la juventud*. Disponible en la red: www.laizquierdasocialista.org

América Latina.³⁸ Las fechas enumeradas por Auxilio reflejan la intensidad de los tumultos que hubo en Latinoamérica durante aquellas décadas. Sólo para mencionar algunos ejemplos, en el 56 hubo un golpe de estado en Honduras y en el mismo año en Nicaragua el poeta Rigoberto López Pérez mata al dictador Anastasio Somoza. En el 60 hubo un golpe en El Salvador y en el 64 en Brasil João Goulart fue víctima de una sublevación organizada por los Estados Unidos. En el 68 simultáneamente se dan *coup d'état* en Perú y Panamá.³⁹ En fin, las décadas que Auxilio recuerda encarnan un período histórico marcado por experiencias traumáticas que afectan grandes colectivos sociales.

Y es que el delirio de Auxilio, al enumerar estas fechas en su monólogo, no es sólo una forma para recordar y reconstruir el pasado sino que sirve para expandir la idea de un trauma a través de otros eventos que afectaron a Latinoamérica. En el pensamiento de Auxilio, el hecho de que una fecha se convierta en otra y el pasado se funda con el presente y el futuro, es una manera de considerar el acontecimiento del 68 como algo más grande que ella no puede delimitar. De este modo se corrobora la idea de que el trauma de Auxilio sobrepasa su origen. Es decir, el incidente del 68 corresponde a un momento dentro de un *continuum* acrónico que no tiene un antes y un después revelando así una condición traumática que afecta a todos. La conexión con otros años, y en consecuencia con otros eventos, implica que el trauma de Auxilio es tan grande que trasciende la crisis individual. De hecho, el pensamiento que emana de la psique de Auxilio es colectivo también como ella misma afirma al reflexionar sobre su memoria: “las nubes de mi pampa particular que era la pampa de todos aunque muchos se negaban a verla” (14). La cita permite dar cuenta que Auxilio no se considera aislada del todo y se siente parte de un grupo. De ahí que su trauma funciona igualmente como símbolo colectivo

³⁸ En *Wars of Latin America 1948-1982. The Rise of the Guerrillas*. René de la Pedraja (2013).

³⁹ Consultado en la web en abril, 2016: <http://archivo.globovision.com/latinoamerica-y-los-golpes-de-estado/>

puesto que el trauma de un individuo está ligado al de otros (Caruth 1996:8). Sin embargo, la cita y el monólogo en su conjunto, implican la ausencia de una respuesta social, por lo tanto el trauma colectivo no es considerado como tal. Dicho de otro modo, el monólogo de Auxilio muestra que está aislada en su experiencia a pesar de ser algo que afectó a una sociedad. La novela sugiere que cada individuo sigue a la deriva y perdido dentro de su experiencia personal. Además, el trauma de Auxilio trasciende la idea convencional de diagnosticar y luego curar. Para Auxilio, así como para otros personajes de Bolaño, el trauma no es una “enfermedad” a la que hay que tratar puesto que los personajes, aunque presentan muchos síntomas, no cuestionan su estado psicológico. Por lo tanto es considerado como un factor habitual, rutinario, del que no se puede escapar y que no se puede delimitar.

El monólogo produce además, al exhibir un tiempo confuso entre pasado, presente y futuro, una suerte de *continuum* acrónico, un tiempo libre que sirve para representar algo que no es posible encerrar. A partir del 68 el tiempo se rompe y se desplaza y, por lo tanto, no hay límites establecidos. La fragmentación del tiempo en *Amuleto* expresa también la índole infinita del trauma, puesto que es un concepto al que no se puede asignar un final con absoluta certeza. Pozorski en su artículo “Trauma’s Time” resalta esa condición ilimitada diciendo que “After a traumatic event, there appears to be neither a before nor after. The time of trauma is what comes after. And before (71). Pozorsky va aún más allá cuando habla de “trauma time” refiriéndose al trauma como algo que tiene su propio tiempo, quedando así fuera de las nociones convencionales, presentándose como una condición que no tiene fin. El tiempo de Auxilio, aunque se conecta a su experiencia específica inmersa en un acontecimiento histórico concreto, no tiene límites. Ella está en su propio tiempo que se revela inconsistente. Por consiguiente, se revalida que el de Auxilio es un “tiempo del trauma” que, como ella misma afirma, es “como si

el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gesto y acciones” (33). En fin, es un concepto sin ataduras que se muestra desde una postura no tradicional, esto es, rompiendo con las certezas absolutas, expresando un sentimiento de inestabilidad que permea toda la novela.

La profundidad que adquiere el trauma en sus múltiples niveles y repeticiones se asocia a la necesidad de querer representar un trauma más amplio que simbolice la crisis definitoria de la humanidad. Asimismo, el dibujar un tiempo en movimiento, libre de ataduras, corrobora esta presencia universal del trauma, puesto que se considera como algo infinito, como sostienen los críticos Dori Laub y Pozorsky (36; 71). Bajo esta lógica, *Amuleto* representa la condición derrotista de la humanidad en donde las sociedades contemporáneas están condenadas a repetir los mismos errores. Con todo, el nomadismo y el vacilar del tiempo insinúan un intento de desprenderse del 68. Sin embargo, las múltiples obsesiones y repeticiones de Auxilio producen también un efecto contrario. Es decir, la insistencia en retomar la fecha y el baño implican que el acontecimiento del 68 es importante y por tanto difícil de olvidar. Al saber que no tiene escape Auxilio se resigna a convivir con sus obsesiones.

En la novela, los otros espacios también contribuyen a crear un movimiento estilístico y también en la visión que se proyecta fuera del texto, expandiendo así el trauma. El pensamiento de Auxilio deambula por diferentes planos, fenómeno ya definido aquí como nomadismo mental, y este constante ir y venir empieza por el interior de un vaso, luego pasa por el baño de la universidad, las calles de la ciudad de México, la casa de una famosa escritora, el quirófano de un hospital y hasta en el interior de una pintura. Los recorridos que realiza el pensamiento de Auxilio pasan por espacios fragmentados procurando proyectar simultaneidades y sucesiones, todo girando en torno al acontecimiento del Tlatelolco. En fin, un espacio que, como el tiempo,

refleja la psique versátil de la protagonista y corrobora la irrupción del trauma en todos los lugares. Los momentos traumáticos de Auxilio implican rupturas temporales que producen la sensación de ocupar varios espacios al mismo tiempo.

En *Amuleto* se percibe la importancia del espacio, no sólo en cuanto a lugar cerrado, como el baño de la universidad, o abierto, como las calles de México, sino también bajo diferentes niveles, por ejemplo un espacio irrumpiendo en otro, o en diferentes planos, es decir en forma recta o en espiral. Desde el principio de su monólogo, Auxilio muestra un espacio pluridimensional y no está de más recordar que la protagonista ha sufrido una dislocación espacial y una expansión en cuanto al texto, ya que *Amuleto* nació de un fragmento de *Los detectives salvajes* (1998). El monólogo de Auxilio también es precursor de la novela póstuma 2666, puesto que aparece el mismo título cuando la protagonista camina por la avenida Guerrero y describe la calle como si fuera un cementerio del futuro, más precisamente del año 2666 (77).

Se ha mencionado anteriormente que Auxilio no cuestiona su estado traumático, es decir, no se pregunta el porqué de sus obsesiones. No obstante, se percata de la manera en que los pensamientos hacen reaccionar a la narradora físicamente cuando se encuentra enfrente de espacios que la hacen reconectarse con el evento traumático. Por ejemplo, al mirar un florero, que para la protagonista se torna un objeto significativo y se asocia a una imagen negativa al simbolizar el infierno (15). A este cambio, Auxilio responde físicamente:

Vi cómo mi mano se despegaba de mi cuerpo, se alzaba, planeaba sobre la boca negra del florero, se aproximaba a los bordes esmaltados, y justo entonces una vocecita en mi interior me dijo: che, Auxilio, qué haces loca, y eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en

una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno [...]. (16)

Esta cita muestra una fragmentación figurativa a través del cuerpo de Auxilio que se revela como un ente separado de su mente.⁴⁰ El hecho de involucrar el cuerpo cuando no hay acciones “reales” ratifica la intensidad con que la protagonista está pensando. Igualmente, cabe destacar que Auxilio recuerda sus reacciones corporales con detalles específicos. Sin embargo, no habla sobre cómo se sentía emocionalmente. Su sentir es más físico que emocional puesto que la imagen del florero causa reacciones biológicas en el cuerpo de la protagonista. En boca de Auxilio, “La vez del florero yo me puse a llorar. O mejor dicho: se me saltaron las lágrimas sin darme cuenta [...] me siento que me hubiera desmayado. [...] se me nubló la vista y se me aflojaron las piernas. [...] me entraron unos temblores muy fuertes que parecía que me fuera a dar un ataque” (16-17). Es evidente que el florero ha causado un impacto en Auxilio a tal punto de manifestarse en su cuerpo. Las reacciones físicas o biológicas frente a recuerdos son otro elemento que también contribuye a corroborar la presencia de un trauma (Van der Kolk 215). Estas reacciones son indispensables aquí para reafirmar la presencia del trauma. Auxilio puede recordar detalladamente las sensaciones físicas mientras que no recuerda con precisión los acontecimientos (28). Esta particularidad supone por parte de ella una cierta distancia como un mecanismo de supervivencia desarrollado por parte de quien sufre un trauma.

Así, el trauma se expresa de manera concreta más por las reacciones biológicas en el cuerpo de Auxilio que por las emociones. Es decir, Auxilio transmite la sensación de haber perdido la capacidad de sentir, sin embargo, no se puede afirmar que ella no es consciente de lo que le ocurre. Se puede aseverar que más que negar el trauma, no lo considera como tal. La

⁴⁰ Más ejemplos similares en las páginas 141 y 151 donde Auxilio ve a su cuerpo moverse y escucha su voz.

actitud de la protagonista frente al florero deja claro que ella se da cuenta de sus reacciones hasta tener la sensación de desmayarse. Frente a tal situación, sin embargo, desconoce el trauma tal y como es considerado por las normas convencionales, es decir como algo que ocurre fuera de lo ordinario y bloquea al sujeto. Este factor, aunque no permite librar del todo al individuo de sufrir, ayuda a combatir los efectos paralizantes del trauma.

El florero que Auxilio observa es en un objeto tridimensional en donde, no sólo la atrae en forma centrífuga, sino que también esconde un inmenso espacio traumático. Al aproximarse al objeto, Auxilio dice: “si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar” (17). Cabe recapitular que en la novela no se menciona lo ocurrido en la UNAM con la entrada violenta de los soldados hasta el segundo capítulo. Sin embargo, el comienzo del monólogo anticipa y prepara al lector para leer sobre un suceso que ha marcado a la protagonista, aunque ella se distancia del asunto. De este modo, se rompen las expectativas del lector puesto que se encuentra ante un texto que relata de una manera diferente el testimonio de un acontecimiento traumático. Auxilio intenta disminuir la intensidad del trauma puesto que, si se trata dicho fenómeno con la intención de sanarlo, adquiere importancia y se fortalece. Esto no significa que Auxilio niegue el trauma; más bien ofrece una manera de combatir tales efectos y estar en mejores condiciones para afrontarlos, aunque para la protagonista no es una alternativa válida puesto que no logra salir de su situación.

Además de estimular los recuerdos de Auxilio, los espacios sirven para reflejar la psique fragmentada de la protagonista. Así como al hablar vacila entre la duda y la certeza, y la percepción del tiempo oscila entre pasado y presente, su memoria también deambula entre espacios fragmentados en donde se dan simultaneidades y sucesiones que vienen de todos los puntos, aunque el foco central es el baño de la facultad en 1968. De este modo, el monólogo de

Auxilio queda en desplazamiento, en movimiento como algo inconcluso. A pesar de estar encerrado en el baño, se expande hacia el exterior y recorre también las calles de México cuando comenta: “me convertía en un murciélago vagabundeando” y “hacia allá voy volando,” e incluso se mueve en sus sueños mostrando así sus pensamientos con una doble profundidad. Las calles también van cambiando, y un espacio irrumpe en otro donde cada una de las diferentes historias implica también espacios y tiempos entrecruzados (27; 91; 136-137). Aunque todo gira alrededor del evento del 68, en la novela no hay una historia predominante y todas estas multiplicidades contribuyen tanto a la fragmentación como a la fusión del tiempo y de los espacios. El año central es el 68 que se fragmenta junto a todo lo que simboliza. Simultáneamente, el ir y venir de un año a otro permite su fusión, en el sentido de que todos los años que Auxilio recuerda se (con)funden con su tiempo del trauma. De igual forma, el espacio también se fragmenta creando múltiples niveles a partir del baño en la universidad; paralelamente el espacio se amalgama, es decir todos los espacios se convierten en espacios del trauma permitiendo así que el pensamiento de Auxilio llegue a todos los lugares. Es así que se presenta una ruptura y una reconstrucción del tiempo y el espacio convirtiéndolos en un trauma infinito.

La universidad y el baño, sin embargo, son los espacios principales del trauma de Auxilio y son relevantes, no sólo porque coinciden con la realidad, sino también porque tienen un significado simbólico. La protagonista busca protección en un baño, y más específicamente en un wáter, un lugar habitual donde todos los seres humanos tenemos que ir para expeler excrementos. Considerando que el wáter es un sitio rutinario para defecar, el autor se apropia de esa imagen para simbolizar la cotidianidad de los horrores. Es decir, la idea de presentar a la protagonista en un ambiente común como un inodoro, se asocia a una situación normal, un lugar común y corriente. Asimismo, la idea de un retrete para expeler excrementos, se asocia a una

imagen sucia, a algo repelente que a su vez se puede relacionar con los horrores de la normalización de la violencia. Cabe recordar que la protagonista está en el baño para esconderse de los soldados que invaden la universidad y el baño es el espacio de su trauma. Así, las dos imágenes relacionadas (el retrete y la violencia) representan un lugar común junto con algo repugnante y por ende simbolizan la cotidianidad de los horrores.

Es preciso mencionar que el baño no sirve sólo para expeler los excrementos puesto que también representa un lugar de limpieza, renovación, transformación (donde uno se lava, se peina, se afeita, se pinta, se viste...). Así, la imagen de Auxilio leyendo, escribiendo y desechando poemas mientras está sentada en el wáter, representa también la idea de un cambio. La universidad y la facultad de Filosofía y Letras, junto con la idea de que Auxilio es la “madre de la poesía mexicana” aluden a la literatura, de este modo no es una exageración asociar el gesto de desechar los poemas en el wáter también con el fracaso de los poetas creados por Bolaño. De hecho, la mayoría de los protagonistas de las obras de Bolaño son escritores o poetas fracasados que andan por el mundo sin rumbo y sin expectativas. Y es este concepto también parte del pesimismo posmoderno donde la única certeza es que no hay certezas. Aunque no supone mayor problema para ellos, estos escritores siempre muestran malestares físicos como náuseas, sudores, escalofríos o dolores repentinos que a su vez corroboran la presencia de un desasosiego derivado de un trauma, aunque sea de manera inconsciente (Van der Kolk 215).

La protagonista tiene conciencia de sus receptores, y se dirige hacia ellos con el diminutivo “amiguitos,” lo cual revela un carácter familiar. Igualmente alude más veces al colectivo latinoamericano, que a la vez implica que quiere ser escuchada: “En la universidad no hubo muchos muertos. Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre! (28). Auxilio también describe a los jóvenes poetas perdidos: “todos iban creciendo en

la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada” (42). Las citas mencionadas permiten dar cuenta de la condición derrotada de los jóvenes poetas latinoamericanos. Este fracaso se puede asociar con la imposibilidad de representar un trauma colectivo. En efecto, su monólogo implica la falta de respuesta por parte de la sociedad. La protagonista incluye a otros en su monólogo y amplía la idea del trauma que afecta a un conjunto pero considerando que el incidente del 68 representa una tragedia colectiva, Auxilio no logra expresarlo como tal. Ya se ha visto cómo los poetas que frecuenta se quedan silenciosos y ella deambula de un lugar a otro demostrando que está perdida en su monólogo. A pesar de ser un evento que marca a una sociedad, Auxilio está sola con su trauma. De este modo, su texto fragmentado representa también una sociedad fragmentada que no responde.

En efecto, su nombre sugiere ayuda y protección pero al mismo tiempo funciona como un grito de ayuda sin resonancia. Recordamos que desde el principio de su relato, se define como la “madre” de la poesía latinoamericana y por tanto se hace cargo de los jóvenes poetas considerados marginales y huérfanos. En el monólogo Auxilio habla de los jóvenes poetas como si fueran sus hijos: “yo me movía feliz de la vida con todos los poetas de México y con Arturito Belano que tenía diecisiete años, dieciocho años, y que iba creciendo mientras yo lo miraba. ¡Todos iban creciendo amparados por mi mirada! (42). De la misma manera, y como sugiere la última escena de la novela, ella quiere salvar a los niños y a los jóvenes latinoamericanos que cantan y se dirigen hacia el abismo, aunque al final no lo logra: “Extendí ambas manos, como si pidiera al cielo poder abrazarlos y grité, pero mi grito se perdió en las alturas donde aún me encontraba y no llegó al valle” (153). De las citas anteriormente mencionadas, emanan la compasión y marginalidad. La compasión de Auxilio hacia los poetas jóvenes marginales y

huérfanos manifiesta su identificación con ellos. De hecho, la protagonista, como ellos, se encuentra abandonada y a la intemperie. Por otra parte, el espacio del abismo, entendido como una profundidad grande y peligrosa, es importante puesto que es el espacio en donde concluye la novela. Esta inmensidad peligrosa simboliza un gran vacío que se traga a los niños y a los jóvenes.

El final de la novela apoya esta última idea de derrumbe al presentar la escena con una marcha de niños cantando y cayendo hacia un abismo. Aquí se desprende la intención del autor de mantener todo en movimiento, pero hacia ninguna parte. El canto de los niños, “nuestro amuleto” como dice Auxilio al terminar el monólogo (154), se queda en el abismo como la literatura misma, y como afirma Bolaño, el escribir con calidad es “saber meter la cabeza en el oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (Herralde 101). El canto así se lanza a la intemperie a través de la psique de la protagonista para expresar un trauma infinito, como algo que no se puede parar. Un trauma que pertenece a viejas y también nuevas generaciones, como los que representan los amigos de Belano en la novela. Los nuevos amigos que Arturo Belano⁴¹ frecuenta después de volver a México, tras la caída de Allende, simbolizan estas generaciones; Auxilio los describe como jovencísimos poetas, “seres de carne y huesos [...] como si no fueran de carne y hueso, una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco, como hormigas o como cigarras o como pus, pero que no había estado en Tlatelolco ni en la luchas del 68” (69). Esto sugiere que la experiencia de Tlatelolco ha marcado a las nuevas generaciones que no están afectadas directamente pero sí son víctimas de un trauma secundario, transmitido de una generación a otra. Por consiguiente, no es necesario ser víctima

⁴¹ Alter ego de Roberto Bolaño

directa para sufrir las consecuencias de un trauma, mostrando así que es un concepto permanente.

1.2.2 El grito de Auxilio: un monólogo hacia el abismo

La novela de Bolaño refleja un trauma bajo una perspectiva múltiple. La psique confusa y fragmentada de Auxilio con sus obsesiones, repeticiones y oscilaciones entre la duda y la certeza, reflejan un estado interior traumático. A su vez la psique de la protagonista se proyecta hacia el exterior a través de su concepción fragmentada del espacio y el tiempo que en el texto se plasman como elementos fluidos, en movimiento. Así se presenta sin barreras y por tanto se adquiere un carácter infinito, precisamente como el trauma en sí por ser un evento que ocurre en un pasado, se manifiesta en el presente y afecta el futuro. De manera que el texto revela un trauma que es tan expansivo e incluyente que ni se considera como un factor fuera de lo ordinario.

El final de la novela sugiere que la protagonista se encuentra metida con su pensamiento en el valle que aparece representado un cuadro.⁴² Esto es, la mente de Auxilio, tras su viaje lleno de altibajos y vaivenes, termina enmarcándose de la misma forma que se presenta en *Los detectives salvajes*. En esta novela (*Los detectives salvajes*) la protagonista aparece en el medio de una enumeración de biografías de varios personajes, por lo tanto, no se configura como un personaje completo, con una voz propia. Al ser “trasplantada” y al expandirse y formar una novela más completa, no ha logrado una voz más autoritaria, aunque sea la protagonista principal. Además, el hecho de que su pensamiento se encuentra en un cuadro, en donde la

⁴² Auxilio describe un valle enorme asociándolo con el fondo de unas pinturas renacentistas (149) y también las descripciones de sus sentimientos de frío y angustia son las mismas que percibe cuando, en otro momento, observa un cuadro con un valle en la casa de la pintora surrealista Remedios Varo (94).

marcha de unos niños desaparece en un abismo, transmite la visión de un futuro desesperanzado. La madre de la poesía mexicana, a pesar de sus intentos, no ha logrado evitar la desaparición de los niños. Auxilio siendo la “madre” de los poetas simboliza el destino de esa generación y no transmite mucha esperanza para los hijos puesto que les espera un futuro con el mismo trauma. Como madre perdida en los efectos del trauma Auxilio no puede representar un futuro estable. De modo semejante, el nombre de Auxilio sugiere un grito de socorro sin resonancia y su monólogo refleja la poesía de estos jóvenes que se dirige hacia el abismo.

Ante tal final, *Amuleto* manifiesta la idea de estar viviendo en un mundo que no da lugar a esperanzas. Los personajes bolañanos saben que, hagan lo que hagan, van a acabar derrotados. A pesar de ello, siguen luchando o, como los jóvenes que se dirigen hacia el abismo, siguen cantando. De este modo, el texto simboliza la condición humana como un combate continuo en donde destaca la valentía de los personajes que resisten su propia condición. El mismo escritor expresó esta idea:

Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir a dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán) e intentar caer como valiente, y que eso es nuestra victoria.

(Braithwaite 120)

Así, los escritos de Bolaño no ofrecen soluciones ni respuestas concretas: si hay un trauma, no se presenta como un factor al que hay que cuestionar para luego curar. Simplemente existe. Esta representación de un mundo sin esperanzas y un trauma omnipresente, resalta la cualidad pesimista típica de Bolaño. No obstante, el canto de los niños, y por tanto sus palabras, su arte, sigue permaneciendo.

Lo expuesto anteriormente permite dar cuenta de la condición derrotista que sobresale en *Amuleto* en donde las sociedades están condenadas a vivir en el fracaso. El trauma adquiere dimensiones extremas y los personajes lo aceptan como algo normal. El movimiento del monólogo en círculo sin ningún objetivo es una condición que conduce al vacío, por lo tanto el desplazamiento del pensamiento de Auxilio es un autoengaño. Sin embargo, eso no es motivo para dejar de expresarse. No en balde, Auxilio termina el monólogo afirmando que el canto de los niños “es nuestro amuleto” (154). Con este cierre, la voz de la protagonista implica la necesidad de seguir escribiendo y recordando. Como sugiere la cita anterior de Bolaño, la valentía de los poetas, aunque se saben fracasados, es la de continuar escribiendo.

Además, el estilo fragmentado y el sinsentido que emerge del texto inducen una sensación incómoda en el lector que es necesaria para captar la atención y crear un estímulo provocador. Simultáneamente, a través de una escritura traumática, la novela de Bolaño se vincula directamente con el proceso de escribir y adquiere múltiples funciones: cuestionar la linealidad y unidad de un discurso (con el oscilar en el tiempo y espacio); poner en duda la posibilidad de conocer una única versión de los hechos (a través de la voz borrosa y confusa de Auxilio) además de problematizar los límites de la literatura (por ejemplo cuando Auxilio ironiza sobre el canon literario (134-136)). Se demuestra así que la obra de Bolaño tiene múltiples propósitos y, al no ofrecer soluciones, instiga a reconsiderar los casos históricos, políticos o sociales. De esta manera el texto evita lo que está ordenado o cerrado, es decir, todo lo que ofrece una respuesta única o absoluta. Se vislumbra así una actividad dinámica que sugiere estar siempre en movimiento y por ende reinterpretando y revalorando los acontecimientos históricos y sociales. Y es este último un factor clave que convierte los textos de Bolaño en una lectura

atractiva puesto que no declaran una postura contundente e invitan a reconsiderar constantemente. Nos encontramos por ende ante una literatura viva.

2. EL TERCER REICH: EL TRAUMA Y LA VIOLENCIA COMO UN JUEGO

El capítulo precedente ha demostrado que la obra bolañana se caracteriza por un estilo que dista de lo que se considera como lineal, ordenado o lógico. Esta estructura, a su vez, es la que mejor transmite un malestar que, en la obra de Bolaño, es un elemento que se destaca y se presenta de una forma peculiar. En la novela *Amuleto*, de hecho, se ha podido presenciar la manera en que la psique inestable del personaje y la concepción fragmentada del tiempo y del espacio han contribuido a configurar la expresión de un trauma omnipresente y normalizado. En *Amuleto*, Auxilio describe los horrores de un evento histórico específico a través de su monólogo interior, revelando una psique fragmentada y obsesiva.

En lo concerniente al *El Tercer Reich* (2010), la novela que aquí se analiza, ésta se distingue también por presentar un pesimismo típico de la era posmoderna en donde el único remedio es saber convivir con los horrores, del pasado o del presente, y con las inquietudes y dudas sobre el futuro incierto que nos rodean. Asimismo, la sensación de vacío que se percibe en el texto invita a reflexionar sobre la nulidad y destrucción que quedan tras un evento traumático como pueden ser las guerras. La incertidumbre, la indiferencia hacia la violencia, la apatía en cuanto a las relaciones humanas y el sentimiento de vacío son sólo unos ejemplos de los “síntomas” que quedan tras el quiebre de las estructuras fijas que antes servían como referente. Por lo tanto, se puede afirmar que, aunque de modo diferente a *Amuleto*, Bolaño presenta una consistencia en expresar el estado derrotista típico de las sociedades posmodernas en donde el trauma se expande y se establece como condición definitoria.

Las circunstancias del sujeto en la época posmoderna se alinean con esta idea de la presencia de un trauma omnipresente tanto individualmente, en la psique de cada uno, como colectivamente, en la sociedad en general y en su entorno puesto que el individuo posmoderno

(debido a la caída de utopías, a la debilidad de valores absolutos, y también a la compresión espacio-temporal) no logra situarse ni encontrar un centro sólido y uniforme. Stuart Hall en *Modernity and its Futures* (1992) explica la transición de las sociedades en la época posmoderna en donde el ser ya no se encuentra en armonía con su interior ni con su exterior. El autor dilucida el cambio en que la identidad fija y estable del sujeto moderno está descentrada y se convierte en abierta, contradictoria, incompleta y fragmentada.⁴³ Así, el sujeto posmoderno, junto con el fracaso de las utopías, se encuentra en una sociedad globalizada y siempre cambiante. El ser humano no tiene referentes, se ensimisma y llega a un estado de desencanto en donde lo absurdo y el sinsentido de la vida se tornan elementos cotidianos.

De la misma manera que Hall, *La era del vacío* (1986) de Gillet Lipovetsky reconoce que las características ya mencionadas son elementos inherentes a la época posmoderna. En su libro muestra que la ausencia de referentes contribuye a crear una sensación de vacío que es típica de las sociedades posmodernas. Lipovetsky apunta que: “el saber, el poder, el trabajo, el ejército, la familia, la Iglesia, los partidos, etc., ya han dejado globalmente de funcionar como principios absolutos e intangibles y en distintos grados ya nadie cree en ellos, en ellos ya nadie invierte en nada” (35). La situación anteriormente planteada por Lipovetsky se alinea con el término que Christopher Lash utiliza para describir a las sociedades posmodernas. Lash considera que las mismas se pueden denominar *sociedades narcisistas*.⁴⁴ Según este autor, lo que caracteriza a las sociedades narcisistas es el sujeto que vive en el presente y no se preocupa del pasado o el futuro. La desconfianza en las instituciones, en la historia, en la política, entre otros, ha

⁴³ Ver sección 2.1 “De-centring the subject” pág. 285-291.

⁴⁴ Citado por Lipovetsky en *La era del vacío* (1986)

provocado un ensimismamiento del individuo en donde lo único que realmente importa es vivir el presente. Lash apunta lo siguiente sobre el término “neonarcisismo:”⁴⁵

El neonarcisismo no se ha contentado con neutralizar el universo social al vaciar las instituciones de sus inversiones emocionales, también es el Yo el que se ha vaciado de su identidad, paradójicamente por medio de su hiper-inversión. Al igual que el espacio público se vacía emocionalmente por exceso de información, de reclamos y animaciones, el Yo pierde sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha invertido por un «conjunto impreciso». En todas partes se produce la desaparición de la realidad rígida, es la *desubstancialización*, última forma de extrapolación, lo que dirige la posmodernidad. (56)

A la luz de lo interiormente interpretado, el concepto teórico del “neonarcisismo” se puede utilizar para analizar la realidad de Udo Berger, protagonista y narrador de *El Tercer Reich* porque la “desubstancialización” se puede interpretar como la sensación de vacío que queda en la vida de Udo. Igualmente, el protagonista principal transmite una sensación de desencanto en su vida y se ensimisma buscando refugio en su juego, que también le producirá el mismo efecto. A través de su escritura, Udo se revela como un ser vacío, sin emociones, que vive el presente, que no se preocupa por el futuro.

El Tercer Reich, escrita en 1989 y publicada póstumamente en 2010, se presenta en forma de entradas de diario y abarca un tiempo que va desde el veinte de agosto al treinta de septiembre (sin especificarse el año), con algunas fechas omitidas y con partes que prescinden de toda señal cronológica.⁴⁶ El joven protagonista, el alemán Udo Berger, funcionario de una

⁴⁵ Ver capítulo III “Narciso o la estrategia del vacío” en Lipovetsky *La era del vacío*.

⁴⁶ Se dice que Bolaño escribió la novela en 1989 y la guardó en un cajón. Posteriormente llegó a pasar al computador sesenta páginas y pocos sabían que existía. Se supo de forma oficial de la existencia de *El Tercer Reich*

compañía eléctrica de Stuttgart, toma sus primeras vacaciones en la Costa Brava, España, con su novia Ingeborg. La joven pareja se hospeda en el hotel en el cual solía alojarse Udo con su familia durante las vacaciones cuando era niño. Udo también es campeón de juegos de guerra y escribe en una revista sobre los mismos. Las actividades turísticas del diarista parecen ser normales: salida a discotecas hasta el amanecer, borracheras nocturnas, comidas en restaurantes, todo esto con otros amigos que acaba de conocer en la Costa Brava. Sin embargo, durante su estancia en España, Udo prefiere pasar el tiempo en su habitación estudiando las estrategias para el Tercer Reich, un *wargame*⁴⁷ (juego de guerra) de tablero y ficha que simula los ejércitos de la Segunda Guerra Mundial, y decide escribir un diario para mejorar su escritura.

El protagonista dedica todo su tiempo a sí mismo centrando su atención en perfeccionar su escritura y en buscar unas estrategias para el juego, quedando todo lo que le rodea relegado a un segundo plano. La escritura de Udo muestra que el protagonista tiene excesivo interés en el desarrollo del *wargame* al punto de llegar a confundir su realidad con la realidad del juego. A pesar de ello, al final de la novela el protagonista desvela un desencanto en cuanto a su trabajo quedando ambos (el tablero de fichas y la escritura) como una tarea insignificante.

en la feria del libro en Frankfurt en el 2008. Ver información en el sitio web latercera.com “Roberto Bolaño sigue batallando” por Roberto Careaga C.

⁴⁷ Bolaño estaba obsesionado por los juegos de guerra y a veces pasaba diez o doce horas jugando solo, con algunos amigos o por correspondencia. Se dice que a mediados de los ochenta estuvo tan enviciado con los *wargames* que pasó varios meses sin escribir nada. En el 2000 en una entrevista confesó cuál era su mayor extravagancia: “Mi gran colección de wargames de mesa y mi pequeña colección de wargames de computador”. Antonio García Porta (con el que Bolaño escribió *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* escrita en 1984) también ratifica su obsesión por los juegos de guerra. García Porta afirma que, cuando Bolaño iba a su casa, pasaba horas jugando con su hijo. El hijo de García Porta (Joel) ahora mayor, también confirma que los juegos de guerra eran su pequeña obsesión y Bolaño siempre quería ganar. En una ocasión, el autor confesó su obsesión por los juegos de guerra y hay quien sostuvo también que Bolaño tenía interés en la Historia y más específicamente en la Segunda Guerra Mundial. De hecho, Bruno Montañé (amigo y escritor con el que se fundó, en 1975, el *infrarrealismo*, un grupo poético rupturista cuyos líderes más visibles fueron Roberto Bolaño y Mario Santiago) confirmó el afán de Bolaño en cuanto a la II Guerra mundial: “A Roberto le interesaban los juegos de estrategias como un reflejo de la historia. O de la posibilidad de la historia. Y por su interés en la II Guerra, que la veía como una historia humana del horror. Él entendió estos juegos como estructuras narrativas. Ver información en latercera.com “Roberto Bolaño sigue batallando” por Roberto Careaga.

Los conceptos mencionados por Hall y Lipovetsky son imprescindibles y sirven como punto de partida para comprender mejor las sensaciones proyectadas en *El Tercer Reich* puesto que, a través del relato del narrador-protagonista, se transmite un fastidio general que refleja estos síntomas posmodernos. De este modo, se puede aseverar una manera alternativa de expresar la condición de las sociedades contemporáneas. Es decir, mientras que en *Amuleto* se plasma un trauma causado principalmente por un evento histórico explícito en la novela, en *El Tercer Reich* se presenta una crisis que se exterioriza bajo forma de diario en donde la escritura del protagonista revela el malestar cotidiano, incluso durante los momentos más agradables, como pueden ser unas vacaciones. Más específicamente, es posible aseverar que *El Tercer Reich* manifiesta el *post del post*, es decir lo que queda tras las consecuencias de los grandes eventos traumáticos como son las guerras mundiales o el fracaso de las revoluciones, entre otros. La novela logra expresar esta crisis posmoderna mediante diferentes aspectos: la desvinculación del narrador protagonista de la sociedad que le rodea, la apatía e indiferencia hacia la violencia, la concepción de la historia y de los traumas comparables a un juego en donde las acciones no tienen ninguna finalidad. Por consiguiente, en este capítulo se demostrará que la novela funciona como un juego en donde la violencia y el trauma son considerados como insignificantes. Del mismo modo, y dado el título de la novela, el texto presenta la historia desde el punto de vista del juego quedando así como un concepto frívolo. Para demostrar lo anteriormente mencionado, el presente capítulo se dividirá en cuatro secciones. En la primera, se tratará el estilo de la novela y la fragmentación que apunta a confundir la realidad con el juego. La segunda parte relata el ensimismamiento y desencanto del protagonista. En el tercer apartado se describe la manera trivial en que los personajes perciben y tratan la violencia y el trauma y finalmente en la última

sección se plasma el espacio de la novela construido como un campo de batalla que encierra todo desde el punto de vista del juego.

2.1 Fragmentación y estructura en *El Tercer Reich*

A través del juego de guerra, Bolaño refleja un universo literario en donde los individuos no reconocen sus sentimientos, por ende ya no son capaces de percibir los diferentes eventos traumáticos como tales. En otras palabras, los textos de Bolaño insinúan una deshumanización en donde las sociedades contemporáneas, víctimas de múltiples violencias, se caracterizan por haber perdido la capacidad de medir y valorar el verdadero sentido de la historia o de la memoria. Así, *El Tercer Reich* evidencia la grave insensibilidad presente en la actualidad y queda un sentir vacío durante toda la novela.

La obra transmite este vacío, tanto emocional como físico (en los espacios), que es comparable a la devastación que queda tras un evento traumático como puede ser el Holocausto. El estilo del texto expresa la sensación de esta crisis, dada la estructura fragmentada del mismo, y contribuye a ampliar el sentir derrotista que se manifiesta como una fuerza omnipresente. Esta ampliación se debe también al universo literario de Bolaño en donde retoma conceptos y los repite, aunque sea cada vez de una manera diferente, mostrando siempre una conexión.⁴⁸ Por consiguiente, la idea de derrota se expande no sólo dentro de un mismo texto, sino también abarcando otros. Así, se ratifica que las obras de Bolaño forman parte de un proyecto literario en donde cada texto contiene personajes o lugares que se repiten y se conectan mostrando una

⁴⁸ El tema de la guerra aparece de una manera obsesiva tanto en su vida personal, como en sus novelas y ensayos críticos. Para más información ver “Los juegos bélicos de Roberto Bolaño” de Petrović, Bojana Kovačević.

manera de continuar re-contando.⁴⁹ De este modo, y como simboliza el mismo tablero del juego aquí por ejemplo, los textos de Bolaño invitan a re-evaluar y re-interpretar los horrores.

Bolaño no se limita a describir o imitar los horrores de la guerra con escenas de sangre, muerte o testimonios sobre la brutalidad de las torturas, para poner unos ejemplos. La violencia que se percibe en los textos bolañanos se debe a la fragilidad de estos últimos, es decir, a la manera trivial en que se tratan los acontecimientos traumáticos. El vacío y la indiferencia que se perciben en el diario del protagonista-narrador son elementos que también forman parte de la violencia. En otras palabras, Bolaño destaca la trágica situación de no percibir el efecto de un trauma como “outside the range of usual human experience”⁵⁰ porque ya es un fenómeno naturalizado. Sin lugar a dudas, Bolaño ofrece una manera alternativa de plasmar la crisis en el mundo contemporáneo; además él incide sobre la violencia si se considera que todo lo expresado en la novela se da bajo el punto de vista del juego. Así presentado, *El Tercer Reich* representa un espectáculo en donde se exhiben las consecuencias de los acontecimientos traumáticos y dónde los eventos catastróficos se comercializan con la venta y compra de juegos de guerra y violencia. Y es allí donde está el peligro de la humanidad. Bolaño no acepta esta conceptualización frívola de los eventos traumáticos, sino que expresa cómo la percibe.

Ya se ha señalado (en el primer capítulo) que el fracaso de la figura del escritor y de la literatura en general, son otra constante en la obra bolañana. Mientras que en *Amuleto* se trata el tema de la literatura,⁵¹ además del hecho de que la protagonista Auxilio se considera como la

⁴⁹ En lo que se refiere al *El Tercer Reich*, se repite el nombre de Ingeborg, aquí novia de Udo Berger y en 2666 es novia de Archiboldi. El hotel en la que se hospedan Udo e Ingeborg además aparece también en *La pista de hielo* (1999). También hay indicios del Quemado (contrincante de Udo en el *wargame*) en *La pista de hielo* cuando uno de los protagonistas describe la figura de un tipo enorme y desfigurado que vive entre los patines de la playa (188).

⁵⁰ Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders 3th edition, 1980 (236).

⁵¹ Recordamos que hay una parte en *Amuleto*, donde Bolaño trata el tema de la literatura de una manera burlona cuando Auxilio pronostica el futuro de los autores más representativos de la literatura tanto extranjera como latinoamericana (134-35). Al exponer la literatura de este modo se refleja un pensamiento claro en cuanto a la poca

madre de la poesía mexicana, en *El Tercer Reich*, Udo es escritor de revistas especializadas en *wargames* y decide practicar con un diario para enriquecer su escritura. De ahí que a través del diario del personaje principal se vislumbra un sentir inquieto y desencantado no sólo en las relaciones humanas, sino en la escritura misma, aunque sea de una forma indirecta. De hecho, el estilo del texto acompaña este desasosiego y contribuye a expresar una crisis que permea durante toda la novela puesto que parte del mismo carece de un orden y, se presenta fragmentado de una manera más acentuada que en *Amuleto* en cuanto a su macro estructura (externamente). De hecho, a pesar de ser un texto que contiene entradas cronológicas, éstas no se mantienen hacia el final del diario. Las entradas aparecen de forma cronológica desde el 20 de agosto hasta el 12 de septiembre; a partir de allí, el diario se mezcla con referencias del juego de guerra y otras entradas que tienen que ver con los personajes o acontecimientos del verano. Por ejemplo, después del doce de septiembre, en vez de titular la siguiente sección con la fecha del trece de septiembre, el diarista comienza con un título referente al juego (*Primavera del 42*) sin embargo escribe sobre lo que ha hecho durante el día.

En cuanto a su microestructura (internamente) el texto también se presenta fragmentado aunque en menor medida que en *Amuleto*. La estructura interna presenta una linealidad más clara y no hay múltiples superposiciones de espacio y tiempo como el monólogo de Auxilio. Udo relata los acontecimientos del día a día y la confusión ocurre cuando su realidad se mezcla con el juego en la segunda parte del diario. Sin embargo, durante toda la novela se da la sensación de estar en un juego, como se irá explicando aquí, tanto por la descripción del espacio como por la frivolidad de tratar la violencia y el trauma. La primera vez que aparecen signos de confusión ocurre cuando Udo oye el sonido de un corno como señal que indica el comienzo del juego y la

importancia sobre la necesidad de atribuir fechas concretas y sobretodo refleja su actitud de burla en la que se desestabiliza la rigidez canónica.

advertencia del peligro (74). Según avanza el texto aparecen notas del diarista que revelan su delirio, como ofrece este ejemplo: “En el mapa las fichas parecían disolverse. El sol caía oblicuamente sobre la mesa y los contadores que representan unidades blindadas alemanas destellaban como si estuvieran vivos” (94). Los delirios de Udo aparecen de una manera menos constante que los de Auxilio, puesto que el diarista sigue comentando las actividades del día. Además, dada la naturaleza de la forma escrita, no se aprecia en el diario un rápido desplazamiento mental como el monólogo de Auxilio. A pesar de ello, la escritura rompe su lógica temporal en donde la vida y el juego se (con)funden de una manera progresiva. Igualmente, el texto presenta acciones que parecen tensionarse hacia un desenlace devastador, es decir, el lector siente que algo grave va a pasar; sin embargo no acontece nada y las acciones se diluyen. Un caso ejemplar se observa hacia el final de la novela cuando Udo se enfrenta al Quemado en la playa para terminar el juego. El Quemado hace creer que quiere matar a Udo, pero sólo acaban con un despido (345-348). Existen también historias inacabadas, dejando el relato repleto de cabos sueltos. Por ejemplo, el caso de la violación de Hanna nunca se aclara en el texto. La chica de repente sale del hotel y no se sabe lo que realmente pasó. También la pareja de turistas (Hanna y Charly) habla de unos asuntos pasados importantes que afectan el presente, aún así en el texto no se explican (122).

Por ende, es posible aseverar que las novelas de Bolaño aquí analizadas se asemejan a lo que Deleuze y Guattari denominan *rizoma*: una estructura de red, un tejido que “descentra el lenguaje hacia otras dimensiones y registros”. Se reconoce como *rizomático* a un texto que presenta una red donde se encuentran líneas que se manifiestan en un encadenamiento siempre en mutación y expansión (19).⁵² Las obras de Bolaño son estructuras infinitas que están en

⁵² En *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Alfonso de Toro ed. (1997). De las cuatro novelas analizadas aquí, 2666 es la que más representa esta estructura rizomática.

constante movimiento sin presentar destinos ni mensajes concretos. De hecho, como se ha observado en el primer capítulo, la novela termina con el pensamiento de Auxilio en un valle cuando observa los niños que se dirigen hacia el abismo. Aunque acaba con un movimiento, queda la sensación de vacío. Lo mismo ocurre con *El Tercer Reich*, puesto que la novela termina con la entrada del diario de Udo que anuncia su marcha del congreso de jugadores en París. Con este final no se aclara si la marcha y el terminar de jugar supone una evolución para Udo, puesto que no expresa sentimientos.

Cabe añadir que en el universo de Bolaño los protagonistas representan al artista minoritario fracasado en donde los únicos lectores son otros escritores frustrados, manifestando así una derrota infinita. La misma idea de derrota se plasma en el diario de Udo, considerado campeón de los *wargames*. En dicho registro, Udo escribe con el objetivo de renovar y mejorar la escritura y las tácticas del juego de guerra. A pesar de ello, el diario del protagonista no ofrece ninguna reflexión profunda y no hay en él ningún tipo de evolución en sus tácticas ni en su escritura. El diarista simplemente enumera movimientos superficiales como ofrece el siguiente ejemplo:

Francia mantiene el frente clásico sobre la hilera de hexágonos 24 y una segunda línea de contención en la hilera 23. De los catorce cuerpos de infantería que para entonces deben estar en el teatro europeo, doce de ellos, por lo menos, deben cubrir los hexágonos Q24, P24, O24, N24, M24, L24, Q23, y M23. Los dos restantes deberían colocarse en los hexágonos O22 y P22. De los tres cuerpos blindados, uno probablemente estará en el hexágono O22, otro en el hexágono T20 y el último en el hexágono O23. Las unidades de reemplazo estarán en los

hexágonos Q22, T21, U20 y V20. Las unidades aéreas en los hexágonos P21 y Q20, sobre Bases Aéreas. (96)

En el fragmento señalado, resalta la repetición de los hexágonos que representan unos signos que son comprensibles sólo para unos pocos que están familiarizados con los juegos de guerra. Igualmente, Udo no reflexiona sobre los movimientos o sobre las tácticas del juego, por ende se trata de un fragmento que llena dos páginas de su diario sin aportar información relevante. De hecho, inmediatamente después de este fragmento Udo vuelve a relatar lo que hizo durante el día con la novia. La repetición de letras y números sin crítica demuestra la superficialidad que caracteriza el diario de Udo y más específicamente, la superficialidad de su escritura, puesto que él mismo afirma que el propósito del diario es mejorar esta práctica y sus estrategias de juego. De este modo, la falta de reflexiones y de progreso a lo largo del diario aumenta el hundimiento del escritor. Udo no se esfuerza por mejorar en el sentido que no saca provecho de su posición privilegiada (escribe en una revista especializada y campeón de juegos de guerra). Además, su diario revela una crisis en cuanto a la conceptualización de la historia. En el mismo fragmento, se percibe una distancia con respecto a la misma puesto que, aun tratándose de la Segunda Guerra Mundial, no hay reflexiones acerca de los efectos y consecuencias que produjo la guerra, tampoco hay ningún comentario sobre la historia en general. Al reducir los acontecimientos y movimientos a unos códigos se transmite un efecto de deshumanización en cuanto a que se elimina cualquier tipo de carácter humano. Asimismo, hay una ausencia de sensibilidad y no hay ningún sentido de urgencia para comprender la violencia o las causas del Tercer Reich.

Aunque el título de la novela lleva al lector a hacer una relación con los genocidios y las masacres de la Segunda Guerra Mundial, emerge una tensión entre el lector implícito y el mundo

narrado. Por ende, es posible asociar los números y letras, como otros símbolos en la novela, con el Holocausto. Presentados así en líneas y de forma repetitiva, recuerdan la técnica bárbara de homogenización utilizada por los nazis que, al despojar las víctimas de sus identidades y reemplazar sus nombres por números, identificaban los prisioneros como meros objetos y completamente diferentes de ellos para encontrar menos obstáculos morales a la hora de matarlos. Así, las víctimas estaban desprovistas de cualquier rasgo que las humanizara además de ser catalogadas bajo una misma etiqueta. Esta deshumanización reaparece aquí en la novela, con la idea de demostrar que la catástrofe del genocidio no ha dejado de existir.

Como se ha mencionado anteriormente, es significativo el hecho de que la novela lleve el nombre del Tercer Reich. Dicho período, reconocido por la destrucción masiva de diferentes comunidades, y que a la vez construyó un sentimiento nacionalista xenofóbico, reaparece en esta novela bajo forma de juego, simplificando la visión de la historia además de debilitar su valor absoluto, ya que la presenta contada en diferentes versiones. No está de más mencionar que la anterior cita continúa hasta llenar otra página y es un segmento que el protagonista añade en una entrada de diario. Es decir, no se trata de una entrada *per se* sino que es un fragmento añadido que el diarista incorpora tras relatar la rutina diaria del 27 de agosto. Resulta relevante que el protagonista no conceda a tales fragmentos una parte separada, con un título propio para distinguirlos de su rutina diaria y dedicarles la atención necesaria para progresar. El segmento referente al juego simplemente representa una pieza que está en el medio y, al terminar dicho fragmento, el protagonista sigue relatando lo que él y su novia hicieron por la tarde durante el mismo día. De esta manera, es posible percibir cómo el juego interfiere en la escritura de Udo, sin aportar nada relevante, ni en cuanto a su progreso en la narración o en el juego. Tampoco contribuye con información necesaria para entender la trama de la novela, aunque acentúa la

fragmentación del texto y advierte sobre el caos del protagonista, visto que la realidad y el juego comienzan a fusionarse.⁵³ Esta última característica es fundamental puesto que, además de resaltar lo fragmentario de la novela, apunta a la intersección entre juego, escritura y realidad. El énfasis en lo irrelevante como el fragmento anteriormente citado sirve para disolver la separación entre lo más importante y lo secundario que determina la experiencia de una lectura tradicional. Esta técnica demuestra que la vida del escritor no se separa de su actividad lúdica y de su trabajo, lo cual ratifica la idea central de este capítulo en donde el trauma, la violencia y la historia son tratados como una diversión. Además, Udo con su Tercer Reich crea otra realidad que tampoco le aporta nada significativo. De hecho, al final de la novela abandona el juego y la escritura por completo revelando un desencanto tanto en su vida como en el juego y dejando una sensación de vacío.

La fragmentación en *El Tercer Reich* se vislumbra de manera más acentuada cuando el narrador alterna las entradas sobre los acontecimientos del día a día con las entradas referentes a los *wargames*. El protagonista se distancia de su entorno y llega a entregarse por completo al juego de guerra hasta fundir su realidad con la del juego, aunque acabará cayendo en el abismo, lo que recuerda la marcha final de los niños en *Amuleto*. En ambas ocasiones, los personajes se encuentran con el vacío, con la nada, y todas sus actividades se convierten en un sinsentido. Por lo tanto, el estilo del diario pasa a ser una acumulación de acciones que no tienen ninguna finalidad; además, como en *Amuleto*, se revela la disconformidad del autor con las estructuras que presentan un orden lógico y atribuye un valor neutro al texto. De hecho, hay una

⁵³ Berger manifiesta síntomas esquizofrénicos aún antes. Los primeros síntomas se perciben en la entrada del 25 de agosto mientras está en su habitación. El protagonista oye el repentino sonido de un corno cuando piensa en Sepp Dietrich, un general de las SS, que en una ocasión habló del mismo sonido como peligro. El corno adquiere relevancia porque rompe las barreras entre realidad y ficción además de crear suspense en el texto, puesto que advierte de un peligro. Esta estrategia literaria es una constante en la novela y contribuye a la fragmentación del texto.

contradicción inherente a su estilo en la que simultáneamente se exalta y se degrada la literatura; su manera de escribir se propone mostrar la crisis de la literatura como disciplina, puesto que incluye a menudo escritores fracasados y cuestiona el canon y las estructuras lineales o cerradas. Sin embargo, el mismo Bolaño con su escritura se torna fundamental para la literatura porque contribuye a encontrar formas alternativas que describen la naturaleza histórica y sociocultural del momento, como se observa con la crisis de la escritura (a través de la debilitación de las categorías convencionales como el espacio y el tiempo en *Amuleto*) junto con el trato superficial de conceptos como el trauma y la violencia. De este modo, la fragmentación presente en estos textos logra expresar una crisis simultánea tanto de valores como de escritura. Sus múltiples características estilísticas (como pueden ser la inclusión de sueños o historias que se desvían de la trama principal, la elisión de datos, o la creación y la súbita disolución del suspense)⁵⁴ desafían el orden y revelan la condición decadente del destino humano, proponiendo la confusión (o el trauma) como una manifestación válida para la visión del mundo.

A raíz de lo anteriormente descrito, es explícito que los textos de Bolaño representan una contribución imprescindible para la literatura, dada su idiosincrasia perteneciente a una nueva forma de realismo. En el artículo “Y después del post ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy” Daniel Noemí describe la manera en que la literatura de los autores posmodernos, entre los cuales incluye a Bolaño, se acerca a los problemas que con mayor insistencia y fuerza reaparecen en obras literarias latinoamericanas, como la violencia, el sexo, las drogas o la política, entre otros. Explica cómo los textos posmodernos pueden ser pensados como pertenecientes a una nueva forma de realismo, un tipo de escritura que busca describir de modo “llano”, “directo”, “objetivo”, “transparente” y “anti literaria”, una literatura que “hace de la violencia y el sexo un

⁵⁴ Se demostrarán ejemplos más específicos durante el análisis de la obra.

espectáculo” (88-99).

Esta última idea en donde Noemí afirma que el nuevo realismo está formado por una literatura que hace de la violencia un “espectáculo” es aplicable a *El Tercer Reich* puesto que aquí se plasma la guerra como una forma de entretenimiento. Como se explicaba anteriormente, el uso del juego en esta novela es significativo porque muestra una crueldad caracterizada por lo banal. Representar una guerra como juego de entretenimiento evidencia la manera en que las brutalidades de la era contemporánea ya no se consideran como un fenómeno terrorífico puesto que el individuo está acostumbrado a las numerosas escenas o situaciones violentas a las que está expuesto y por ende un evento trágico y violento, como puede ser una guerra, se normaliza y forma parte del día a día. De este modo, el caso de Udo Berger representa una respuesta a la condición violenta y sirve de ejemplo para demostrar que los individuos ya no consideran un trauma como algo extraordinario. El tratamiento de la historia y de la violencia, se transmite también por el engaño que crea el título de la novela. Es decir, *El Tercer Reich* no es más que el nombre del juego que apasiona a Udo y no tiene nada que ver con los misterios o las claves a revelarse sobre la Segunda Guerra Mundial o sobre los secretos de los nazis.

Bolaño podría haber utilizado otros ejemplos para reflejar los efectos de las guerras, sin embargo opta por presentarla de forma lúdica evidenciando aún más lo trágico de las consecuencias. Además, se produce un efecto sarcástico que se transmite tras reducir los traumas y las memorias a un juego donde se convierte en un objeto de consumo, incluso el genocidio del Holocausto, puesto que los juegos se prestan a la comercialización. Reducir un evento traumático a un juego transmite la idea de que todos los valores éticos han desaparecido y se van difuminando las distinciones morales de los actos humanos entre el bien y el mal. Esta sensación de indiferencia se presenta aquí como un “síntoma social” en donde se reproduce un estilo de

vida reducida a una serie de actos insignificantes. De hecho, en *El Tercer Reich* sobresale una sensación de desencanto en donde lo absurdo y el sin sentido de la vida se vuelven elementos cotidianos, como se observará en la siguiente sección.

2.2 Ensimismamiento y desencanto de Udo

Cabe resaltar que, aun tratándose de un lugar turístico, Udo no disfruta de la playa o de salir a los bares y discotecas. Desde las primeras páginas el protagonista especifica el motivo de su diario:

El propósito inicial del diario, no obstante, obedece a fines mucho más prácticos: ejercitar mi prosa para que en adelante los giros imperfectos y una sintaxis defectuosa no desdoren los hallazgos que puedan ofrecer mis artículos, publicados en un número cada vez mayor de revistas especializadas [...] Conrad [un amigo de Udo] dijo la frase decisiva: aconsejó [...] que escribiera un diario, nunca está de más tener un lugar en donde consignar los sucesos del día y ordenar las ideas sueltas para futuros trabajos, que es precisamente lo que pienso hacer.⁵⁵ (19-22)

Esta cita demuestra que el narrador-protagonista antepone el trabajo a las vacaciones porque quiere mejorar su escritura para las próximas publicaciones. Sin embargo, acabará fracasando puesto que no progresa y al final abandona tanto el juego como la escritura. El fracaso de Udo aquí representa una suerte de parálisis que no le deja salida. Este pesimismo se expresa en múltiples niveles en el texto y asigna a la novela un tono aún más drástico.

⁵⁵ Udo declara que los días de vacaciones serán también días de trabajo (17) y de inmediato quiere instalar en su habitación una mesa con medidas particulares para desplegar su juego. El joven además reacciona de manera agresiva cuando los empleados del hotel tardan en encontrar una mesa lo bastante grande para el tablero y, finalmente, será la dueña del hotel, Frau Else, que le entregará una mesa apropiada (22-24).

Las descripciones de los espacios apoyan esta última idea de pesimismo puesto que transmiten un ambiente desasosegado que poco tiene que ver con un lugar de ocio. Por ejemplo, Udo prefiere describir el hotel cuando está vacío, como justo después del mediodía en donde reina un “silencio pegajoso” que se interrumpe con “voces infantiles apagadas por el zumbido del ascensor” (36); o durante la madrugada donde los pasillos son “cálidos y desiertos” y los camareros están “semidormidos” (125). También la playa y las calles contribuyen a crear una atmósfera poco feliz: “Sólo se distinguen niños y perros transitando por la arena de color amarillo oscuro [...] los niños juegan sin moverse” (53). De la misma manera, cuando Udo describe las calles en el interior del pueblo, dedica media página a transmitir un lugar melancólico y agobiante a la vez: “un par de perros dormidos,” “un viejo sentado en la sombra de un portal”, la gente aglomerada “hasta el punto que era imposible caminar sin propinar codazos y empujones,” “proliferaban minúsculos puestos de venta ambulante a los que el flujo humano amenazaba con aplastar en cualquier momento” (84).

Como puede observarse en los fragmentos anteriores, el protagonista escoge los momentos y los lugares que quiere relatar en el diario para plasmar la realidad decaída y poco favorable al ocio que le rodea en el momento. Sin lugar a dudas, este ambiente decadente va de la mano con las aficiones de Udo en cuanto a la escritura y el juego. Es decir que el espacio en este universo literario prepara al lector a enfrentarse a un mundo en donde un escritor con sus “giros imperfectos y una sintaxis defectuosa” (19) a pesar de su ansia, deambula sin aspiraciones y expectativas. Estas descripciones también establecen el tono desolador de la novela.

En el diario de Udo domina el tema de las tácticas de guerra y el texto tiene una función mecánica, una manera de practicar para obtener provecho. De este modo, el juego se convierte en el protagonista principal de la novela hasta convertirse en un partido real, no mental constreñido

al diario, cuando Udo conoce al Quemado, un latinoamericano nombrado así por las quemaduras en el cuerpo y que vive en la playa alquilando patines a los turistas. Lo absurdo se acentúa con la derrota de Udo en el juego, si se considera el hecho de que es campeón y su contrincante acaba de aprender a jugar. Por lo tanto, el fracaso adquiere múltiples dimensiones en la novela: se da con la pérdida del campeón en el juego, con las descripciones de su entorno a través de los espacios decadentes, con las relaciones humanas fútiles, así como con la anulación de sí mismo.

De hecho, lo íntimo del protagonista pasa a un segundo plano y se torna irrelevante. Tal efecto se logra porque Udo se ensimisma y proyecta un proceso de distanciamiento hacia los demás hasta quedarse solo sin ninguna meta particular y nada relevante que registrar en su cotidianidad; sus acciones resultarán insignificantes y sin sentido y, como ya se ha mencionado, a lo largo de la novela no se muestra ningún tipo de evolución sobre su escritura y las estrategias de juego, por lo tanto toda su dedicación resulta en vano. El único cambio que se nota en Udo se da a partir de su afán por el *wargame*, puesto que en un principio está exaltado y, conforme avanza la novela, pierde el interés. Justo cuando llega al hotel, tras un largo viaje en coche, Udo afirma: “Tan sólo de pensar en la posibilidades que ofrece mi nueva apertura y en los diferentes desarrollos alternativos que se pueden seguir me entran ganas de desplegar el juego ahora mismo y ponerme a verificarlo” (17). En otra ocasión, durante el tercer día de vacaciones, declara: “Me encontraba, debo admitirlo, en un estado de exaltación producto de las provechosas horas transcurridas delante del tablero” (45). Sin lugar a dudas, el juego es una forma de entretenimiento placentero para el diarista, no obstante, conforme avanza el escrito, se percibe un estado más apático: “Durante un rato contemplé el juego sin ánimos para nada” y terminó perdiendo el entusiasmo del todo, como demostrará el final de la novela (83).

Es preciso mencionar que, al terminar la novela, Udo no expresa ningún sentimiento hacia el juego (cuando decide abandonarlo), hacia las personas relacionadas a ello, o hacia su novia, a quien ha dejado. Frente a tal actitud se percibe un estado vacío, y esta es una característica importante puesto que advierte sobre la normalización de las relaciones frágiles y de la violencia, como se observará en este capítulo, además de contribuir a crear un efecto devastador.

El hecho de que el diario es un tipo de texto que suele destinarse a una lectura privada, eso es, “exclusivamente para el uso del que lo escribe,” corrobora la idea de inutilidad de la tarea de Udo (Picard 116). Al no establecer nada sustancial para él, el escribir se convierte en una acción vacía. Bajo este panorama de decadencia, el protagonista no logra generar interés en una meta o propósito, sobre todo teniendo en cuenta que fue su amigo Conrad quien le sugirió escribir un diario. Además, Udo afirma que quiere practicar la escritura y las estrategias de guerra, sin embargo la única evolución que se muestra es la confusión entre su realidad y la del juego.⁵⁶ Paralelamente, se patentiza un malestar que emerge del propio protagonista-narrador lo que ratifica la asimilación de un fracaso. Dicho de otro modo, Udo anota de manera convincente unas afirmaciones en referencia a su vida emocional, pero demuestra lo opuesto a lo largo del texto. Por ejemplo, en su diario el narrador-protagonista asegura estar en el mejor momento de su vida. Sin embargo, se comprenderá que no es así exactamente. Cuando recuerda el pasado confirma que el hotel Del Mar ha progresado y al hablar sobre sí mismo dice:

¿También yo he progresado? Por supuesto: antes no conocía a Ingeborg y ahora estoy con ella; mis amistades son más interesantes y profundas, por ejemplo Conrad, que es como otro hermano para mí y que leerá estas páginas; sé lo que

⁵⁶ Ver cita completa relacionada con el propósito del diario en las páginas 19-22 de la novela.

quiero y tengo una perspectiva mayor; soy económicamente más independiente; al revés de lo que habitualmente sucedía en los años de adolescencia hoy jamás me aburro. Sobre la falta de aburrimiento Conrad dice que es la prueba de oro de la salud. Mi salud, según esto, debe ser excelente. Sin pecar de exagerado creo que estoy en el mejor momento de mi vida. En gran medida la responsable de esta situación es Ingeborg. Encontrarla es lo mejor que me ha sucedido. (16)

Frente a esta cita es posible entender que el escrito, aunque tratándose de un proceso consciente, que requiere reflexión más que espontaneidad, representa más una forma inconsciente de defensa de Udo. El protagonista afirma haber progresado, lo cual implica que no se da cuenta de que en realidad se encuentra en una situación de parálisis emocional, puesto que las amistades de Udo no son tan profundas y las actividades durante las vacaciones no son divertidas ni entretenidas para él. Un ejemplo de esto se da desde la primera entrada, en la que revela su distanciamiento de la sociedad que lo rodea y expresa su percepción de las relaciones humanas como superficiales. Cuando recuerda el pasado de las vacaciones con su familia, evoca las amistades de él y de su hermano: “Amistades efímeras, vistas desde mi óptica actual, concebidas sólo para ahuyentar la más mínima sospecha de aburrimiento. De todos aquellos rostros apenas unos cuantos perduran en mi memoria” (13). Así el diarista ahora adulto, afirma haber cambiado su percepción hacia las relaciones amistosas, lo cual sugiere que no ha progresado. Udo demuestra que no considera las relaciones humanas como algo importante en la vida. Este factor, evidencia un individualismo que automáticamente lleva a la fragmentación de lo que se entiende por una sociedad. El aislamiento de Udo, aplicable también a otros personajes en la novela como por ejemplo el Quemado, transmite la indiferencia hacia el otro y la incapacidad de coexistir. De esta manera, el caso de Udo representa una sociedad compuesta de

sujetos individualistas e indiferentes que se disgrega y ya no se categoriza como una agrupación unificadora.

Udo, durante su estancia en España, irá conociendo a personas que resultarán aburridas y pesadas para él. En múltiples ocasiones, el protagonista refleja aburrimiento con respecto a ellas y a los acontecimientos del día a día. Udo escribe sobre la primera noche de discoteca con su novia y no revela entusiasmo al conocer nueva gente: “Fatalmente no tardó en sentarse en nuestra mesa una pareja de alemanes” (27); más adelante muestra su disgusto hacia la nueva pareja que, desde el primer día no se despegaba de él y de su novia: “La amistad de Charly y Hanna empieza a pesar como una losa” (67). Igualmente, se dan ocasiones en las que Udo destaca su deseo de no interactuar con los demás. Sólo para poner unos ejemplos, declara: “en un aparte, mientras Ingeborg y Hanna estaban en la pista, [Charly] preguntó cuál era mi deporte favorito. Le dije que me gustaba correr. Correr solo” (27). En otra ocasión anota: “Hemos cenado, con Hanna y Charly en un restaurante chino de la zona de los campings. Cuando Charlie comenzaba a emborracharse nos marchamos. [...] En cuanto a mí, puedo decir que comí en silencio con la mente puesta en otro lugar” (42). Estas citas son sólo unos ejemplos de la cantidad de pistas que desvelan el rechazo a interactuar con otras personas. Queda patente que Udo está ensimismado y tiene centrado su interés en el desarrollo del juego de guerra, aunque luego rechazará eso también. Incluso las relaciones que parecen ser importantes, como las que tiene con Frau Else o el Quemado, o las personas con las que tenía relación antes, como su novia Ingeborg o su mejor amigo Conrad, se volverán frívolas.

De este modo, la escritura del diario contradice lo que el protagonista experimenta y revela, en un cierto sentido, una inquietud interior. Así el protagonista-narrador acentúa la poca fiabilidad que el lector puede tener en él además de proyectar su carácter contradictorio: Udo

transmite una actitud indiferente a la vez que manifiesta su desasosiego interior. Como se ha mencionado anteriormente, hay múltiples ocasiones en la novela que revelan una ansiedad omnipresente como las pesadillas y malestares repentinos del protagonista. La duda y la incertidumbre asaltan a Udo desde el comienzo de su diario, sin que nada ocurra en particular. Es más, su psique demuestra una inquietud y un sentir derrotado aunque afirma estar en el mejor momento de su vida y que el amor que siente por su novia es lo que más lo hace feliz. A pesar de ello, Udo no logra encontrar una paz interior y asegura de antemano que su relación no va a durar: “¿En qué terminará nuestra relación? Lo digo porque las relaciones entre parejas jóvenes son hoy tan frágiles” (16). Aún más, se entrevé su inquietud al no saber qué es lo que causa la separación de la pareja: “Querida Ingeborg. A nadie he amado tanto. ¿Por qué entonces esas miradas de mutua desconfianza? ¿Por qué no amarnos sin más, como niños, aceptándonos del todo?” (51).

Es evidente que Udo decide desconectarse de los otros y se hunde en un abismo. Además, el diarista presenta una visión de vida pesimista puesto que el fracaso es inevitable. De este modo, la idea transmitida por el texto sugiere que, a pesar de todo, la derrota es una condición ineludible. No obstante, su condición no es motivo de depresión, bloqueo o locura. Udo no pide compasión y no se proyecta como una víctima. Udo no muestra tener sentimientos y emociones que desea defender. No lucha para que dure la relación con su novia y tampoco disfruta al hacer nuevos amigos. Así, se transmite una especie de pesimismo incurable que le impide reaccionar. Tal situación implica que el diarista proyecta una suerte de amnesia en donde demuestra una pérdida de contacto afectivo con la realidad.

La idea del vacío que queda tras la inutilidad del juego o del escribir, se alinea con el sentimiento de *descanso* del que habla Lipovetsky en su libro en donde afirma: “Desconectados

los deseos de los dispositivos colectivos, movilizandolos energías, temperando los entusiasmos e indagaciones relacionados con lo social, el sistema invita al *descanso*, al descompromiso social.” (37). Aunque Lipovetsky hace referencia más específicamente al desapego sobre los problemas sociales, no será una exageración atribuir la misma idea a la novela aquí interpretada, puesto que este relajamiento posmoderno que Lipovetsky denomina *descanso*, conduce a un sentido de indiferencia en donde no queda nada por decir. Lipovetsky explica este concepto ofreciendo un ejemplo con la pintura, más precisamente con los cuadros hiperrealistas. Él sostiene que estos cuadros ya no llevan ningún mensaje, no quieren decir nada convirtiéndose así en “un *juego puro* ofrecido al único placer de la apariencia y del espectáculo” (39). El teórico aplica la misma idea en otras disciplinas como la educación y la política, y compara el todo a un desierto en donde los jóvenes vegetan sin grandes motivaciones ni intereses. La velocidad y la plétora de información contribuyen a acelerar el sentido de indiferencia posmoderna en donde ya no queda nada para sorprender: “tan pronto ha sido registrado, el acontecimiento se olvida expulsado por otros más espectaculares” (40).

Los planteamientos anteriores son aplicables al diario de Udo. De hecho, se irán registrando los sucesos del día a día en donde la única evolución del protagonista será su desvinculación de lo que le rodea, para acabar en nada relevante que registrar: “El día visto respectivamente, aparece carente de figuras y de sospechas. Ni Frau Else, ni el Lobo, ni el Cordero, ni una carta de Alemania, ni una llamada telefónica, ni nada que resulte significativo.” (140). De la misma manera, los encuentros casuales de Udo con la camarera y la dueña del hotel (tras la salida de Ingeborg del país) son aburridos y desapasionados. Estamos por lo tanto ante un diarista que no busca nada y nos presenta una vida sin expectativas. Ante tal propósito, resulta ineludible percibir la insensibilidad que el protagonista intenta proyectar, sin embargo esta

indiferencia se puede entender como una forma para mostrar un estado que sobrepasa la locura o el suicidio. Durante la novela Udo proyecta la fragilidad de las relaciones humanas, sabe que la relación con su novia no va a durar, pierde su interés por el juego de guerra y se distancia de todo relacionado a ello hasta percibir que está completamente solo. “De pronto, sin causa aparente, he pensado que estoy solo. [...] El resto es vacío y oscuridad” (117). Frente a su situación, sin embargo, Udo no pide compasión, no se deprime y no se considera una víctima.

Lo anteriormente mencionado permite dar cuenta de una forma de testimonio que no diverge considerablemente de *Amuleto*; en las dos obras se mantiene el mismo propósito de expresar el malestar en las sociedades contemporáneas en donde los sujetos no logran salir de su individualismo. Además, en el universo de Bolaño el malestar es algo tan presente que ni se considera fuera de lo ordinario; no obstante, no se trata de quitar importancia al asunto. Más bien el objetivo reside en expresar una manera alternativa de mostrar lo arduo de la condición de la humanidad en la época contemporánea.

En *El Tercer Reich* Udo manifiesta su crisis individual de manera exteriorizada, con una escritura que revela la percepción de la vida como un juego en donde permea lo absurdo y el vacío. Su diario no se refiere a Latinoamérica particularmente (recordemos además que el diarista es alemán y la acción se lleva a cabo en España), por lo tanto adquiere un sentido generalizado. Sin embargo, Bolaño nunca deja de hacer referencia a Latinoamérica, y hay alusiones a la misma en *El Tercer Reich*, como se observará más adelante. El diario del protagonista expresa un sentido de inquietud personal que se puede trasplantar a un sentido más global, puesto que múltiples personajes viven la misma crisis. Esta sensación de inquietud persiste durante toda la novela, en ocasiones sin tener que ocurrir algo en particular, y queda aseverada con los sentimientos de miedo y angustia. Por ejemplo, es interesante observar que la

primera vez que Ingeborg afirma tener miedo de que algo ocurre antes de la desaparición de Charly, por ende sin que pase nada en particular (41). Después del evento trágico, los desasosiegos de Ingeborg aumentan hasta que decide volver a Alemania sola: “este hotel me da miedo. Todo el pueblo me da miedo (149). Udo también manifiesta malestares físicos que, aunque breves, se asocian con sus pensamientos y demuestra un cierto grado de ansiedad, como ofrece esta cita: “Durante unos instantes me sentí mal, incapaz de hacer otra cosa que estar tirado en la cama, boca abajo sudando. Por mi cabeza pasaron imágenes absurdas que hacían daño. Pensé proponerle a Ingeborg que marcháramos hacia el sur [...]” (96). En otra ocasión Udo habla con Charly (el turista que desaparece) para aclarar una pelea que tuvo con Hanna. Tras decir a Charly que Hanna no se encuentra bien, éste advierte del malestar general y responde: “Inge tampoco está bien, Udo. Ni yo. Ni el Lobo, mi compadre. Ni tú, si me permites que te lo diga.” (130).

El desasosiego que se percibe en los personajes de Bolaño es comparable a los mecanismos de defensa activados por las personas que han sufrido cualquier tipo de trauma, sea este causado por un advenimiento particular o por algo más general como pueden ser los fracasos sociales. Así, el universo bolañano enfatiza la condición derrotista de las sociedades contemporáneas: las consecuencias de la violencia de cualquier época y lugar actúa como una fuerza todopoderosa y omnipresente de la que no es posible escapar. La novela no presenta sólo una extensión que trasciende lo textual, sino también va ampliándose internamente en el texto en donde múltiples individuos experimentan síntomas análogos. Tras haber presentado el distanciamiento de Udo, ahora se demostrará cómo se representan la violencia, el trauma y la historia.

2.3 Trivialización de la violencia, del trauma y de la historia

El Tercer Reich no muestra de una manera directa (como en *Amuleto*) el trauma psicológico causado por un evento histórico, aunque sí se perciben símbolos relacionados con ello y se destapa una inquietud interior resultante del malestar general en la época posmoderna. Como se va argumentando, en *El Tercer Reich* hay también aspectos que revelan la presencia de un trauma a través de sus efectos. Un caso ejemplar es el Quemado, descrito en múltiples ocasiones como un monstruo,⁵⁷ y que adquiere un rol central en la novela porque se hace contrincante de Udo en una partida real (que a su vez puede considerarse la representación de una guerra real) de *wargame*.

De simple aprendiz, el Quemado pasa a mostrar mayores habilidades en el juego hasta que, asesorado por la figura misteriosa del marido de Frau Else, logra inclinarlo a su favor. A medida que avanza el texto es posible encajar las diversas pistas sembradas sobre el Quemado y las acciones parecen tensionarse hacia un desenlace catastrófico. De hecho, en varios puntos de la novela, algunos personajes presagian el peligro para Udo al realizar esa partida: en una ocasión Udo siente terror y se siente vigilado cuando Charly le advierte que el Quemado sabe cuál es su balcón (128). En otro momento, durante una conversación con el dueño de un bar, Udo es informado sobre los orígenes de las cicatrices del Quemado. El dueño del bar revela que sus quemaduras se deben a múltiples torturas sufridas por parte del “bando alemán” durante su carrera de soldado (230). El mismo dueño advierte: “Yo en tu lugar no me metería con él. [...] Creo que no le gustan los alemanes” (229). Igualmente, Frau Else aconseja a Udo que vuelva a Alemania antes de que algo grave pueda ocurrir y finalmente su marido (dueño del Hotel y jugador detrás del Quemado) también aumenta el suspenso en la novela advirtiéndole a Udo de la

⁵⁷ Hay ejemplos de descripciones que se dan a lo largo de toda la novela. Ver páginas: 34,35,71,79,172, 286

posible intención de venganza del Quemado: “Piense usted, ¿Qué hace el vencedor? ¿Cuáles son sus atributos? [...] Está en todos los libros de historias [...] incluso en los alemanes. Iniciar el juicio a los criminales de guerra. [...] ¡Colgar a los nazis!” (325). Es así que Udo se convierte en un nazi dentro del tablero y el Quemado, con su victoria, puede sanar simbólicamente sus heridas. Sin embargo, aunque se crea el suspenso en el texto y el Quemado hace creer a Udo que lo quiere matar, todo concluye con un adiós y con un acontecimiento mínimo en donde Udo regala el tablero al Quemado. (345-48) Así, sin más, termina el juego y las acciones se minimizan hasta diluirse con un simple adiós y con la vuelta de Udo a Alemania. De este modo, la novela aumenta la tensión narrativa, para acabar desmantelándolo todo pieza por pieza.⁵⁸ Esta manera de disolver las historias en el texto aboga en contra de cualquier sentido por un final definitivo y el lector, así como los personajes, se encuentra metido en un mundo de continuas búsquedas sin respuestas. Este efecto crea una inquietud puesto que conduce el lector a construir con su imaginario un escenario aún más traumático de lo que se transmite en su escritura. Tras el fin del juego (que ocurre paralelamente con el fin del verano y la ida de los turistas) sólo queda la playa vacía, un desierto que simboliza ese mundo destrozado que ya no tiene posibilidad de ser reconstruido. Esta escena no conduce a nada en particular y es una técnica intencionada que combina con la idea de la novela en general: la de construir un ambiente en donde el trauma, la violencia y la historia son conceptos nimios. Simultáneamente, a través del vacío tanto físico

⁵⁸ En la novela aquí analizada, es posible apreciar la tensión por crear y disolver situaciones que a la vez se presentan abiertas a múltiples interpretaciones. Así, se trata un asunto (como en este caso el desenlace del juego entre Udo y el Quemado) se crea el suspenso omitiendo información y se disuelve como si fuera algo rutinario y frívolo. Chris Andrews ha destacado esta técnica, en su estudio *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe* sobre varios trabajos del escritor en cuestión. Según Andrews esta forma de narrar en las novelas de Bolaño, aparte de contribuir a la fragmentación, estimula curiosidad en el lector y hace el texto más atractivo. Cabe añadir que además de la curiosidad se provoca una cierta incomodidad intencionada que no sólo invita a la participación investigativa del lector, sino que crea un sentir desasosegado por no presentar una solución definitiva clara.

como de contenido, se configura la desolación que queda tras un evento traumático como las guerras.

Bolaño es un maestro de los espacios desolados: playas desérticas, carreteras polvorientas, cielos grises, colores amarillentos, figuras sin rostros, bares y basura repartida, olores mugrientos, son sólo unos ejemplos de los símbolos que constantemente aparecen en el universo literario de Bolaño. Así, el fin del juego y la playa vacía en *El Tercer Reich*, se entregan a un concepto mayor y apuntan a ese desierto apocalíptico que es inherente al estilo bolañano. La playa desértica alude a la sensación vacía que queda detrás del juego y simboliza la nulidad de las guerras además de la destrucción masiva que producen.

La percepción que Udo tiene de los turistas es siempre pesimista y en su descripción hay imágenes que aluden a una guerra. Udo delinea la playa de esta manera:

Es triste esa hora y son tristes los bañistas: cansados, ahitos de sol, vuelven la vista hacia la línea de edificios como soldados de antemano convencidos de sucumbir; sus pasos cansinos que atraviesan la playa y el Paseo Marítimo, prudentes pero con un deje de desprecio, de fanfarronería ante un peligro remoto, su peculiar manera de meterse por calles laterales en donde de inmediato buscan las sombras, los conducen directamente —son un homenaje— al vacío. (140)

Esta cita refleja un sentimiento de derrota y se puede vislumbrar mediante la imagen de la marcha de los turistas, denominados como soldados, que se adentran exhaustos en el vacío. La descripción de los bañistas acentúa la idea de que Udo está metido en un juego de guerra en donde la playa y el hotel se convierten en zonas de combate. Asimismo, esta visión desencantada de los turistas, revierte la imagen tradicional de alegría, placer y descanso, y por lo tanto

contribuye a crear un efecto pesimista. En efecto, las descripciones del hotel que Udo ofrece en su diario no parecen ser las de un lugar de ocio o para relajarse.

La imagen de derrota que Udo proyecta a través del desierto de la playa, un territorio de arena de fragilidad móvil e infinita, llega a cubrir todos los entornos y simboliza también el vacío emocional causado por los horrores de la violencia; a su vez esta imagen contribuye a representar la destrucción y el entorno apocalíptico que queda tras una guerra. A menudo el espacio es descrito como un lugar tétrico y devastado, lo cual insinúa que el vacío es lo único que queda después de una guerra. Sin ir más lejos, en las descripciones que Udo anota en su diario, se perciben otros espacios como desérticos y las personas son trazadas como inexistentes. Por toda la novela se respira un clima irreal en donde los personajes parecen *zombies*, como se observa en estos apuntes: “en el hotel cae un sopor extraño [...] los empleados desaparecen [...] Un silencio pegajoso reina en todos los pisos, interrumpido por voces infantiles apagadas (36); “niños en la playa vacía que juegan sin moverse” (53); “La terraza del bar, vista desde el Paseo Marítimo tenía un aire de taberna dormida en medio de la humedad y de la niebla” (58); el paseo marítimo “era como una tarjeta postal” (63); “las calles se revelan ajenas al bullicio diario, inmersas en otro tipo de cotidianeidad” (101); “un sopor generalizado lo invade todo” (102); la playa tenía un color dorado oscuro y parecía detenida en el tiempo (162). Todos parecen dormidos bajo una bola de cristal (180); “todo aquello iba tomando un aire decididamente sobrenatural” (230).

Las descripciones anteriores corroboran la idea de un desierto que invade todo. Es decir, se aprecia no sólo el derrumbamiento físico del espacio, sino también el sentimiento de indiferencia a través de la imagen de los humanos como “zombies.” Al describir las personas como seres inmóviles y sin rostros, Udo las deshumaniza puesto que las categoriza como seres vacíos y nimios. De ahí que se establece una suerte de ambiente bajo efecto de anestesia en

donde los individuos no pueden reaccionar. Al despojar las personas de sus identidades y al asignarles un aspecto homogéneo, Udo repite uno de los efectos del Holocausto. Igualmente, el narrador-diarista refuerza la idea de estar en un lugar en donde todo se presenta como un juego de tablero con fichas inmóviles. Los sentimientos anteriormente descritos se propagan hasta llegar a romper los límites del tiempo. Por ejemplo, el trauma del Quemado también se extiende y es presentado de una manera alternativa al de Auxilio en *Amuleto* puesto que no se trata de la representación de un trauma psicológico. En otras palabras, el trauma del Quemado es lo que la crítica Roberta Culbertson llama “embodied memory,” memorias expresadas a través del cuerpo. Según Culbertson, los recuerdos de la experiencia traumática están “encerrados” en el cuerpo y representan una memoria contada a través del cuerpo, puesto que las palabras fallan al representar el trauma (citado en Di Prete, 20). En la novela, se percata que el Quemado ha sufrido un trauma desde la primera vez que aparece y su piel tan martirizada no se debe a una marca de nacimiento: “Perder un brazo o una pierna es perder una parte de sí mismo, pero sufrir tales quemaduras es transformarse, convertirse en otro” (35). Es posible aseverar que el cuerpo del Quemado representa el horror “encerrado” que no tiene salida y adquiere voz a través del cuerpo transfigurado. Así, el cuerpo del Quemado “habla” sobre la violencia aunque en la novela se puede observar que el comportamiento del Quemado no muestra una psicosis obsesiva, ni se percibe que su estado físico suponga un problema para él. Más bien, el Quemado adopta una postura de un soldado en combate. Cabe recordar que a pesar de no ser un experto en el juego, llega a vencer a Udo, que sí es campeón de los *wargames*. Asimismo, el dueño de un bar informa a Udo que el Quemado, en un tiempo remoto e impreciso, ejerció el oficio de soldado (230).

El “encierro” del trauma del Quemado se expande y se trasplanta también a nivel exterior, espacial. El lugar en el que vive es como una “fortaleza” en la playa que está formada

por los patines agrupados “como una vulgar chabola” (54). Se puede establecer que los patines representan una barrera que el Quemado utiliza para separarse de otros, además de formar una posición preparada para un combate. Udo, además de definir que los patines del Quemado son “como tanques” (54; 114), describe la formación del “hogar” del Quemado de esta manera:

[L]a operación es lenta, complicada, carente de utilidad práctica, absurda.

Consiste en agrupar los patines, encarados en distintas direcciones, trabándolos entre sí, hasta formar no la tradicional hilera o doble hilera sino un círculo, o mejor: una estrella de puntas imprecisas. Labor ardua que se traduce en que cuando él va por la mitad todos los demás encargados ya han terminado. A él, sin embargo, no parece importarle. (53)

La cita anterior permite dar cuenta de la distancia del Quemado con el resto del mundo. A pesar de que requiere más esfuerzo, el Quemado opta por encerrarse en su espacio, aislarse y alejarse de la sociedad que le rodea, de la misma manera que hace Udo. Igualmente, la disposición de los patines transmite la idea de la necesidad de defenderse del enemigo.⁵⁹ De este modo, el Quemado muestra que de una cierta manera sigue involucrado con su precedente labor de soldado. Su participación en el juego en contra de Udo, contribuye a aumentar aún más el misterio y la duda sobre su personalidad.

La vida del Quemado consiste en su nomadismo y en la imposibilidad de integrarse en la sociedad, lo que implica un completo ensimismamiento. En la novela, de hecho, su aspecto físico, la manera en que vive y el misterio de sus orígenes, han suscitado dudas y miedos en los demás. Como se ha señalado anteriormente, el Quemado es visto como “el enemigo” o “el

⁵⁹ Udo también adopta la misma postura del Quemado. En la novela es posible apreciar múltiples ocasiones en donde Udo observa la playa y el Quemado desde el balcón de su ventana estableciendo así su posición “en guardia” para prepararse en contra de un posible ataque (75; 181; 191; 234; 244.)

demonio” y diferentes personajes lo consideran como un ser peligroso. Por otra parte, Udo observa al Quemado con una mirada distinta: “Algo de Buen Salvaje hay en él. [...]Tal vez esa casa gratis, signifique al mismo tiempo una casa aislada, lejos de las miradas y de la gente. Si es así, de alguna manera lo entiendo” (200; 72). De este modo, Udo revela una cierta empatía con el Quemado, también teniendo en consideración que él ha optado por distanciarse de la misma manera en cuanto a las relaciones humanas. Cabe recordar, además, que Udo y el Quemado comparten la misma pasión por leer y escribir.⁶⁰ A pesar de ello, la amistad entre los dos personajes resulta en vano y los dos se separan sin más ni más. De este modo, se demuestra que los dos personajes actúan como soldados rivales en guerra en donde es imposible establecer una relación estable entre amigos.

El trauma del Quemado en la novela está presentado bajo una forma múltiple: las cicatrices de su cuerpo, el deseo de vivir apartado de los demás, y el peligro que transmiten otros personajes a su alrededor. Por lo que concierne al misterio que se construye alrededor del Quemado, se puede constatar que el sufrimiento de las atrocidades y su posible consecuencia (la actitud perversa y racista que los demás atribuyen al Quemado) son verificables en el texto solamente a través de lo que perciben otros personajes a su alrededor, como ya se ha explicado aquí anteriormente, por lo tanto en el texto siempre existe una sensación de duda.

De este modo, es posible apreciar una estructura de círculos concéntricos en la cual el trauma del interior, tomando como ejemplo el caso del Quemado, se expande hacia el exterior en su cuerpo, para llegar a manifestarse en su entorno con su hogar, su “fortaleza” que funciona como una barrera entre él y la sociedad que le rodea. Su trauma llega a manifestarse en la

⁶⁰ Durante una conversación entre los dos personajes, el Quemado afirma escribir (82). En otra ocasión revela su gusto por leer poesía, más específicamente a Vallejo, Neruda y Lorca (290).

sociedad que le rodea, por cómo es percibido por otros personajes y cómo éstos contribuyen a mantener el trauma vivo a través del suspenso creado.

En la novela, hay otros elementos que expresan un trauma (por otros personajes) como las múltiples ocasiones en las que se respira un ambiente que presagia un peligro: cuando Ingeborg siente miedo de algo sin saber el motivo (41; 149; 237); cuando Charly siente miedo de morir antes de desaparecer (58); cuando Frau Else expresa tener miedo de que algo le pueda ocurrir a Udo (217). El propio Udo también manifiesta sus inquietudes y anticipa un peligro en múltiples ocasiones. Un caso ejemplar se puede notar cuando se siente incómodo al saber que le vigilan: “se me puso un sentimiento de suave y progresivo terror al oír que el Quemado «también sabía cuál era mi balcón» (128). Por otro lado se dan ocasiones en las que Udo tiene miedo sin saber el motivo: “Por qué a veces tengo tanto miedo? ¿Y por qué cuando más miedo tengo mi espíritu parece hincarse, elevarse y observar el planeta entero desde arriba? (Veo a Frau Else desde *arriba* y tengo miedo. Veo a Ingeborg desde *arriba* y sé que ella también me mira y tengo miedo y ganas de llorar) ¿Ganas de llorar de amor? (98).⁶¹

El hecho de sentir un miedo revela una inquietud que puede ocurrir aunque la persona no haya sido víctima directamente de un trauma. Es decir, un trauma puede manifestarse cuando un individuo ha sido testigo o puede haber confrontado una situación que conlleva el riesgo de morir, o cuando advierte peligro por la integridad física de otra persona. No es en vano que la quinta edición del manual de la APA,⁶² citada al principio de esta investigación, ya no ofrezca una definición detallada para el trastorno de estrés postraumático que lo determine como algo fuera del marco de la experiencia humana. Tal modificación sugiere que un evento traumático, como la respuesta a dicho evento, es subjetivo y por lo tanto se amplía el alcance de la

⁶¹ Ejemplos similares se encuentran en las páginas 75; 142; 160.

⁶² Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders 5th edition, 2013 (271-280)

experiencia traumática. Cuando Udo se siente observado, por ejemplo, implica que su reacción es una respuesta frente a una situación de peligro. Además, todo el ambiente creado contribuye a aumentar el desasosiego de los personajes, como por ejemplo el espacio del hotel, que transmite miedo a Ingeborg o la playa, descrita como un desierto o un campo de batalla (142). A la vez, la técnica de omitir información específica (como el pasado del Quemado o como lo que ocurre con la violación de Hanna) aumenta el suspense en el texto y crea una cierta incomodidad a la lectura, puesto que rompe con las expectativas del lector que no recibe una respuesta y se queda en el vacío. Así, el texto de Bolaño transmite un trauma aunque no lo presenta de forma directa.

Otro ejemplo, esta vez más claro, de un efecto traumático se da cuando se menciona el caso de la violación de Hanna (nueva amiga de Udo e Ingeborg) que nunca se va a resolver. También ocurre a través de la violencia como cuando Udo reflexiona sobre la indiferencia de las personas sobre la desaparición de su conocido Charly (novio de Hanna) (180). Asimismo, las múltiples pesadillas y los continuos malestares físicos del protagonista evidencian un sentir inquieto que permea toda la novela. Estos acontecimientos contribuyen a crear suspense, tensión en la novela pero se vuelven nimios al desvanecerse en el texto. Es decir, el narrador, tras haber creado tensión en su escrito, lo disuelve simplemente dejando de hablar de ello o terminando la descripción de lo ocurrido proponiendo un final frívolo, de poca importancia. Un caso particular se puede notar con la violación de Hanna, novia de Charly, el joven turista que desaparece. En el texto nunca se aclara lo que realmente pasó y si la violación tuvo lugar o no. En una ocasión, Ingeborg expresa su disgusto exclamando que todo el mundo ha tocado a Hanna y reprocha al novio por estar siempre encerrado en la habitación con el juego (150). Udo primeramente reacciona con el cuerpo: “No consigo explicarme cómo, y por qué, me puse a temblar. Primero las rodillas y después las manos. Era imposible disimularlo” (151). Sin embargo, minimiza el

asunto preguntándose “¿Y qué?-grité-. ¿Tengo algo que ver en ese asunto? ¿Es culpa mía?”

(151). De esta manera, aunque Udo reacciona físicamente al asunto y en varias ocasiones intenta hablar con Charly, el Lobo y el Cordero (otros nuevos conocidos de Udo) no obtiene más datos sobre lo que realmente pasó con Hanna y tampoco insiste en el caso. De hecho, en la novela se retoma el asunto por casualidad cuando la víctima, Hanna, tras volver a Alemania después de la desaparición de su novio, habla con Ingeborg por teléfono. Udo escucha la conversación y la anota de esta manera:

Ingeborg, de espaldas, lo más lejos que pudo situarse, murmuraba frases tales como «no lo puedo creer», «qué asco», «santo cielo», «malditos cerdos», «por qué no me lo dijiste antes», que no pude evitar oír y que poco a poco fueron poniéndome los nervios de punta. [...] Después de colgar, Ingeborg dijo: -Menos mal que nos vamos mañana. Volvimos al comedor pero no tocamos nuestros platos.[...] Luego dijo que Hanna estaba loca, que ella no entendía nada. Soslayaba mi mirada y daba golpes en la mesa con el tenedor; [...] Entonces se puso a chillar: cómo era posible, cómo era posible. [...] sonrió repentinamente y dijo que ya no volvería a ver a Hanna. Le pregunté qué le había contado ésta; adelantándome a su respuesta dije que era lógico que Hanna estuviera algo desquiciada. Ingeborg negó con la cabeza. Estaba equivocado. Hanna era mucho más lista de lo que yo creía. Su voz sonó glacial. En silencio terminamos el postre y subimos a la habitación. (166-167)

Es evidente el tono de suspenso creado en el anterior fragmento por la elipsis de información. Se debe destacar también que ambos, Udo e Ingeborg, muestran estar afectados física y emocionalmente. En el caso de Udo cuando se le pone “el pelo de punta,” y en el caso

de Ingeborg cuando grita dando golpes en la mesa. Estas reacciones implican que no hay una completa indiferencia a lo ocurrido. No obstante, el caso se concluye con un acto mínimo y silencioso. Además, la pareja no vuelve a hablar sobre ello y no es hasta el final de la novela cuando Udo, ya en Alemania, durante una conversación telefónica pregunta directamente a Hanna sobre lo ocurrido y ella contesta: “¿A mí? ...Lo de siempre.” (354). Así, de una manera fría y directa termina la violación de Hanna, sin embargo, la presencia de la palabra “siempre” en su respuesta atribuye al asunto un carácter inacabado y naturalizado, es decir como algo habitual en su vida. El hecho de que Hanna no considere su violación como un suceso fuera de lo ordinario, reafirma que tanto ella como otros personajes en la novela no pueden medir los acontecimientos traumáticos.

La violación de Hanna y la indiferencia hacia la violencia contra las mujeres, se repite en el texto, no sólo cuando Charly (su novio) la golpea poco antes de desaparecer, sino también a través del acto sexual violento hacia Clarita (camarera del Hotel Del Mar) considerado como algo natural por el Lobo y el Cordero, los mismos presuntos responsables de lo ocurrido a Hanna (122; 124; 273; 281). En este suceso, Clarita no se “alarma” frente a las molestias del Lobo y del Cordero lo cual insinúa que no se siente incómoda. Tanto Hanna como Clarita demuestran que han “internalizado” la situación machista en la que se encuentran y no parece afectarlas. Otra ocasión se da cuando Udo cuenta a Frau Else que Charly había golpeado a Hanna. Frau Else no sólo no se muestra sorprendida cuando afirma que “algunos hombres suelen hacerlo” sino que recalca su actitud indiferente al demostrar tener más interés en otros asuntos, como el de los perros que la gente abandona antes o durante las vacaciones (136). Así, la deshumanización destaca aún más puesto que los mismos protagonistas desvían un suceso

trágico como la violencia de género. El evento se torna aún más trágico cuando la indiferencia de esta violencia es de las mismas mujeres.

Sin lugar a dudas, uno de los acontecimientos centrales de la novela es la desaparición de Charly, un turista alemán que Udo y la novia conocen en una discoteca durante la primera noche de vacaciones. En la novela se produce un engaño puesto que, a pesar de la tensión creada, la muerte de Charly es lejos de ser un misterio y se explica como un simple accidente de imprudencia. Con este suceso no hay asesinos, intrigas, ni tampoco es un suicidio. Por tanto en el diario de Udo el suspenso creado funciona también como sarcasmo y como forma de entretenimiento: “Pero algo tengo que hacer para matar las horas” escribe Udo al relatar la entrada del 30 de agosto (el mismo día que desaparece Charly) (139). La frase proclamada por Udo justo antes de narrar la desaparición de Charly confiere un tono sarcástico al evento puesto que lo minimiza. Igualmente, Udo no transmite emociones fuertes en cuanto a lo ocurrido: “La desaparición de Charly no me ha afectado como se supone que deben afectar estos incidentes; cada vez que pensaba en él – admito que a menudo– sentía una especie de hueco, y nada más. (151). Recordamos que Charly desaparece en el mar haciendo surf y tanto las autoridades como sus amigos ya dan por cierta su muerte. Udo comienza la entrada del 30 de agosto afirmando que los acontecimientos del día son confusos; asimismo, asegura que es una empresa inútil y lo ocurrido ya no tiene remedio (139). De este modo, el protagonista pone en cuestión la veracidad del evento y en la novela nunca se confirma la aparición del cadáver de Charly. Udo anota de esta manera una conversación con Frau Else sobre el presunto cuerpo inerte de Charly: “Tenía la cara destrozada. Desde las orejas hasta la mandíbula, todo comido por los peces. No le quedaban ojos y la piel, la piel de la cara y el cuello, se había vuelto gris lechosa. Por momentos pienso que aquel infeliz no era Charly. Puede que lo fuera, puede que no. Quién sabe” (238).

También, hacia el final de la novela, Udo escribe las palabras de Hanna acerca del cadáver:
“[Hanna] Me dijo que Charly había llegado a Oberhausen en una bolsa de plástico de cincuenta centímetros, más o menos como una bolsa de basura súper, eso le había contado el hermano mayor de Charly, que fue quien se encargó de recibir los restos y de los trámites burocráticos” (354).

Tales descripciones imposibilitan confirmar que los restos encontrados pertenecen al cuerpo de Charly. Udo recibe la información de Hanna que a su vez la recibe del hermano de Charly; así, ni Hanna ni Udo han podido ser testigos directos de la muerte de Charly. La imposibilidad de encontrar y reconocer el cadáver de este personaje, no sólo evidencia el fracaso investigativo sino también simboliza un horror no acabado y lo inútil de su búsqueda. De este modo, la prolongación de Udo en España puede ser interpretada como una forma de entretenimiento más que un acto de solidaridad. Asimismo, destaca la frialdad con la que se trata el asunto: Udo describe el cadáver de Charly de una manera grotesca y ni él ni su oyente expresan sentimientos. Una situación tan trágica es expresada como un punto de información y nada más. Sea lo que fuera, la búsqueda por Charly se trata de una acción vacía donde Udo revela indiferencia. En este caso, la actitud de Udo es comparable al “hombre indiferente”, descrito así en *La era del vacío* de Lipovetsky que “no se aferra a nada, no tiene certezas absolutas, nada le sorprende, y sus opiniones son susceptibles a modificaciones rápidas” (44). Esta interpretación, sin embargo, puede ser considerada como limitada puesto que el protagonista también irá registrando sus desasosiegos que, acompañados por sus pesadillas y malestares físicos, corroboran un estado incómodo y no del todo apático. Sin embargo, Udo no demuestra reconocer que sus malestares se deben al suceso traumático sobre Charly. Por ejemplo, Udo

parece volverse loco cuando cree ver al desaparecido, sin embargo “sale” de este estado alucinatorio en cuanto se siente traicionado y teme perder el juego:

Durante un instante –un instante de locura que me erizó los pelos– pensé que era Charly; su perfil, su manera de dejar caer la cabeza como si tuviera el cuello roto, sus enmudecimientos repentinos; el bueno de Charly salido de las sucias aguas de Mediterráneo para...aconsejar sibilamente al Quemado. [...] ¡Consejos para vencerme en el Tercer Reich! Una suerte de rigidez se extendió de mis brazos al resto del cuerpo mientras mi razón luchaba por recobrar el control. Lo que más deseaba en este momento era largarme de allí. [...] Cerré los ojos y traté de rezar. No pude. Pensé que la locura jamás saldría de mi cabeza. Estaba sudando y la arena se adhería a mi cara con facilidad. Me picaba todo el cuerpo y temía, si puedo llamarlo así, ver aparecer de pronto, por encima de mí, el rostro brillante de Charly. El maldito traidor. Este pensamiento, como una descarga, consiguió que me abriera los ojos; [...] No sin esfuerzo me puse de rodillas y recobré algo de mi serenidad. No era Charly, me dije un par de veces. Elemental: Charly ni siquiera era capaz de pedir una cerveza en ese idioma. Con una sensación de alivio, pero aún entumecido y temblando, me levanté del todo y me alejé de la playa. (193)

Es evidente que Udo no percibe la desaparición de Charly como algo trágico⁶³ y no reconoce sus “delirios” como el efecto de un trauma. Aquí el diarista se demuestra más preocupado por perder su razón, por lo tanto se “justifican” las sensaciones de Udo hacia el

⁶³ En el texto se presentan otros casos similares, por ejemplo cuando Udo es asaltado por imágenes sueltas en su cabeza, incluido Charly y la violación de Hanna. Sin embargo, Udo, otra vez, “despierta” por causa de la última imagen sobre las vacaciones. Udo dice: “pensé que nuestras vacaciones, de algunas maneras, se habían ido al diablo. Esto último hizo que me levantara de un salto y que me pusiera a trabajar con una energía inusitada” (146). Está claro aquí que Udo está agitado porque teme haber perdido el tiempo. Lo que más preocupa a Udo es su productividad de trabajo durante el verano y no las imágenes sueltas sobre los eventos trágicos.

progreso de su juego y nada más. La cita, aunque extensa, es necesaria para entender la manera en que Udo sí presenta inquietudes a nivel físico y emocional, sin embargo tales estados no se deben a la desaparición de Charly. Cabe notar que el momento en que Udo se “despierta” de su estado de locura coincide con el pensamiento de que Charly es un traidor porque discute con el Quemado a sus espaldas las técnicas para vencerle en el juego. Además, Udo al descubrir que la persona que ve no es Charly, se aleja sin preocuparse por su estado. Udo no expresa ningún sentimiento afectivo en cuanto a la muerte de Charly, simplemente describe sus sensaciones corporales.

Así, se destaca la trivialización de la guerra y de la violencia en donde Bolaño advierte que el asunto más grave es que la sociedad actual no percibe el peligro de haber perdido la capacidad de reconocer y sentir los efectos traumáticos. Sus textos evidencian la omnipresencia de los horrores, pero el autor muestra su disconformidad en cuanto al propósito de denunciar. En una entrevista, cuando preguntan a Bolaño sobre la posibilidad de escribir una novela sobre los detenidos-desaparecidos, el autor contesta: “Es posible. El único problema es quién y cómo. Porque escribir sobre ese tema para que al final tengamos, por ejemplo, una novela de las así llamadas de denuncia, bueno, mejor es no escribir nada.”⁶⁴ Con tal declaración, Bolaño no niega la posibilidad de hacer una novela de denuncia sino que aboga por una literatura que supere esta idea. Ya se ha demostrado que Bolaño no sólo expresa las brutalidades de la guerra sino también señala la manera de medir y valorar la historia además de cuestionar su representación.

Por lo que concierne a la violencia, Ariel Dorfman, en *Imaginación y violencia en América* (1970), describe la manera en que muchos novelistas latinoamericanos de los años

⁶⁴ En *Bolaño por sí mismo. entrevistas escogidas* (75).

sesenta y setenta tratan este tema.⁶⁵ Aunque el propósito aquí no es de comparar, sí se pueden apreciar unos rasgos fundamentales que destacan y muestran una divergencia con los textos de Bolaño hasta ahora analizados, siempre teniendo en cuenta que los rasgos y la lista de autores y novelas que ofrece Dorfman no son exhaustivos. Como característica sobresaliente, el autor resalta la cualidad activa de algunos personajes que al darse cuenta de que son víctimas se rebelan como una forma de liberación colectiva, como ocurre por ejemplo en *Todas las sangres* (1964) de Arguedas, en donde el protagonista muere de una forma heroica (17). Dorfman también incluye los que fracasan, como es el caso del coronel Aureliano Buendía en *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez que termina olvidándose las razones por las que lucha entregándose a la violencia ciega (19), o como ocurre con el personaje Víctor Hugues en *El siglo de las luces* (1962), revolucionario convertido en dictador sanguinario en donde su ira llegará a destrozarlo (20). Sea como fuera, Dorfman destaca a unos personajes que tienen una fuerte conciencia de su condición y necesitan salir o luchar en contra de ella. De hecho, otro factor importante que señala el autor es el “dilema interior” del hombre que en múltiples ocasiones acaba en suicidio, como es el caso de Miguel Vera en *Hijo de hombre* (1960) de Augusto Roa Bastos que se destruye porque no sabe llevar adelante su violencia u Oliveira, en una de las versiones de *Rayuela*, donde “muerte y locura se sobreponen como solución” (32; 18; 35). De este modo, la violencia de estos personajes aparece como una cárcel, una fuerza que, aunque el hombre sobrevive, es “a costa de más violencia que, finalmente, termina por destruirlo” (Dorfman 37).

A la luz de lo anteriormente expuesto, es posible apreciar un aspecto fundamental que diverge de manera considerable de las novelas de Bolaño aquí analizadas. Este factor consiste

⁶⁵ En la primera parte de su libro, Dorfman incluye una larga lista de autores y novelas. Aquí ofreceré sólo unos ejemplos para distinguir las principales características que resalta dicho autor.

principalmente en la conciencia de los personajes. Es decir, mientras que Dorfman destaca la violencia como una fuerza que atrapa o destruye, en las novelas de Bolaño se ha podido constatar, en el caso de Auxilio y de Udo, cómo para ellos no supone una dificultad ni tampoco se considera como algo del que se tienen que liberar. Los personajes de Bolaño se encuentran en un mundo en donde la violencia ya no les afecta; aunque presentan inquietudes (como los delirios de Auxilio o las pesadillas y malestares físicos de Udo), no cuestionan su condición fracasada. Aun más, no se consideran como víctimas en el sentido de que no transmiten pena o lástima. Se ha observado la manera en que Auxilio, aunque no sale del trauma, intenta manejarlo por medio de estrategias como la ironía y el oscilar del espacio y del tiempo, y por lo tanto no recurre a la violencia para sobrevivir ni se suicida. Tampoco el Quemado (personaje de *El Tercer Reich*) torturado por un grupo de alemanes, usa la violencia en contra de Udo (que es también alemán) cuando le vence en el juego. A diferencia de los personajes descritos por Dorfman en donde la violencia “se transforma progresivamente en arma contra sí mismo” (34), el universo literario de Bolaño en *El Tercer Reich* se distancia de esta manera de retratar la realidad puesto que sus personajes perciben la violencia como una cuestión nimia.

En la novela, la frivolidad de los hechos traumáticos también se puede ampliar y trasplantar a la manera de tratar la historia. En *El Tercer Reich*, las cuestiones históricas aparecen de manera superficial, no sólo para implicar que en la época del posmodernismo ya no se representa como un valor absoluto, sino también como una forma alternativa de hacer sentir los impactos de los eventos traumáticos que más afectaron a las sociedades mundiales. Es importante hacer referencia al acontecimiento histórico aquí tratado, sobre todo si se toma en consideración el título de la obra. De hecho, el “Tercer Reich” es el nombre empleado para referirse al régimen alemán comprendido entre 1933 y 1945 cuando el partido de Adolf Hitler

gobernó al país. Sin embargo, el título de la novela muestra el principal artilugio que moviliza Bolaño en la construcción de su texto puesto que el “Tercer Reich” no es más que el nombre del juego que apasiona a Udo y no tiene nada que ver con los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial o con los nazis. Lo cierto es que, pese a la ausencia del Holocausto y los millones de muertos que produjo (Wolfenzon 212), Bolaño deja pinceladas que conectan con dicho evento. Ya se ha observado cómo las entradas referentes a las jugadas, con sus secuencias de letras y números, recuerdan la técnica de homogenización que utilizaban los nazis para deshumanizar a los prisioneros. Asimismo, todo el misterio en torno al Quemado, que muestra un trauma corporal sufrido por las torturas de un grupo de alemanes, y su partida con Udo (de nacionalidad alemana) se construye como una guerra. Sumado a lo anterior está el espacio que, lejos de ser un lugar alegre para las vacaciones, se caracteriza por el vacío y el deterioro.

A pesar de la ausencia histórica mencionada por Wolfenzon, y más precisamente el Holocausto, no se puede negar cómo esta “ausencia” no es más que una manera alternativa de tratar la historia. Sabido es que las distinciones entre ficción e historia se encuentran cada vez más entrecruzadas,⁶⁶ y la consideración de los trabajos de ficción, en conjunto con la historiografía, se ha vuelto más importante a la hora de tratar conceptos como el trauma y la violencia.⁶⁷ Los textos de Bolaño incluyen eventos históricos que han representado un papel fundamental en su vida privada y en la sociedad en general. Recordamos que el mismo autor fue testigo directo de acontecimientos como el movimiento estudiantil en México en 1968⁶⁸ y el golpe de estado en Chile en el 1973⁶⁹ y la crítica no deja de señalar la cantidad de información

⁶⁶ Florescano ofrece unas ideas generales del debate crítico sobre las distinciones de historia y ficción.

⁶⁷ Ver capítulo 1 de Dominik LaCapra *Writing Trauma Writing History* (13-15).

⁶⁸ Llegó a México con su familia el mismo año de la masacre de Tlatelolco y tenía quince años.

⁶⁹ Bolaño fue detenido y pasó ocho días en la cárcel. Fue liberado por un compañero de escuela que se encontraba de servicio en la cárcel.

sobre la vida de Bolaño que se encuentra en sus obras. Teniendo esto en cuenta, no es de extrañarse que Bolaño incluya en sus textos las guerras mundiales y otras atrocidades. A pesar de su pasión por los *wargames*,⁷⁰ el tema de la Segunda Guerra Mundial aparece de una manera obsesiva en el trabajo literario de Bolaño, además de funcionar como el símbolo del mayor horror humano y como metáfora de la literatura y la vida del escritor (Petrović136). En numerosas ocasiones, Bolaño hace alusión a la Segunda Guerra Mundial. Sólo para ofrecer unos ejemplos, el autor en cuestión ha escrito obras que recuerdan la Segunda Guerra Mundial de manera más o menos directa: *La literatura Nazi en América* (1996), una novela que consiste en una serie de biografías apócrifas de escritores americanos que practicaron o simpatizaron con el nazismo; *Estrella distante* (1996), aunque hace referencia en su mayoría a la dictadura en Chile, también contiene alusiones a la Segunda Guerra Mundial con la presencia de neonazis, polacos y judíos, con el nombre alemán del protagonista principal (Wieder)⁷¹ y sus atrocidades cometidas, así como el avión de caza alemán que pilota el mismo protagonista; *2666* (2004) una novela que trata principalmente sobre los feminicidios en Santa Teresa (inspirados por los crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez) pero aborda también los horrores del Holocausto en “La parte de

⁷⁰ Para más información véase *Cuando Bolaño jugaba a la guerra* por Ignacio Molina.

⁷¹ Resulta relevante dar cuenta del significado de la palabra “wieder” en alemán. Roberto Bolaño puso en boca de uno de sus personajes en *Estrella distante* (1996) las posibles interpretaciones del nombre: “Seguimos hablando durante mucho rato. *Wieder*, según Bibiano nos contó, quería decir «otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», en algunos contextos «una y otra vez», «la próxima vez» en frases que apuntan al futuro. Y según le había dicho su amigo Anselmo Sanjuán, ex estudiante de filología alemana en la Universidad de Concepción, sólo a partir del siglo XVII el adverbio *Wieder* y la preposición de acusativo *Wider* se distinguían ortográficamente para diferenciar mejor su significado. *Wider*, en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa «contra», «frente a», a veces «para con». Y lanzaba ejemplos al aire: *Widerchrist*, «anticristo»; *Widerhaken*, «gancho», «garfio»; *Widerraten*, «disuasión»; *Widerlegung*, «apología», «refutación»; *Widerlage*, «espolón»; *Widerklage*, «contraacusación», «contradenuncia»; *Widernatürlichkeit*, «monstruosidad» y «aberración»” (24). Esta cita sigue hasta completar casi una página, de modo que se percata el tono burlesco sobre el nombre que evidencia la posibilidad de alterar múltiples veces los significados, pero también destacan la insistencia y la repetición. El significado del nombre y la reiteración que conlleva sugiere una cadena que se repite una y otra vez, una suerte de “eterno retorno.” Por consiguiente, no es erróneo asociar a la figura de Wieder como una suerte de “reencarnación” de Hitler y un perenne retorno de la dictadura, aunque de modo diferente. Cabe recordar además que el mismo Wieder apareció bajo más nombres y su historia en *Estrella distante* es ampliada desde el último relato de *La literatura nazi en América*. De este modo la idea del horror se expande y se repite.

Archimboldi.” Las novelas mencionadas anteriormente, muestran una tendencia por parte de Bolaño a tratar los horrores de la guerra que a su vez se puede relacionar con los horrores latinoamericanos, como las dictaduras y las guerrillas.⁷²

No es gratuito el hecho de que Bolaño quiera representar el asunto histórico bajo una perspectiva lúdica. Dicho de otro modo, con su novela, toma la historia como un punto de arranque para luego despedazarlo a través de la fragmentación, los silencios, la intersección, el suspense que abunda en la narración. Por medio de estas técnicas Bolaño desplaza un discurso único y central dando lugar a un espacio múltiple y abierto. Igualmente, vacía la atmosfera de terror creado por un régimen totalitario y lo exhibe en forma de juego para resaltar la insensibilización hacia tales acontecimientos además de denunciar la nulidad que queda tras una guerra. La historia exhibida en forma de juego, en donde los participantes manejan diferentes tácticas, se involucran en clubes, van a convenciones para discutir las jugadas, y publican en diferentes revistas "especializadas," muestra que se pueden modificar los diferentes acontecimientos históricos al gusto y antojo de quien los trata. Los juegos de guerra y toda la atención dedicada a ellos sirven para trivializar la historia oficial ya que proponen diferentes jugadas que cambian constantemente. Udo refleja esta última idea cuando dedica una entrada de su diario a sus generales preferidos:

[N]i en ellos ni en otros demandando perfección; me quedo con los rostros, abiertos o impenetrables, con los despachos, a veces sólo con un nombre y un acto minúsculo. Incluso olvido si Fulano comenzó la guerra mandando una División o un Cuerpo, si era más eficaz al frente de carros de combate o de infantería, confundo los escenarios y las operaciones. (282)

⁷² Información de latercera.com “Roberto Bolaño sigue batallando” por Roberto Careaga.

En este fragmento, Udo admite no recordar los grandes movimientos de guerra por lo cual los borra fragmentándolos y presentándolos como un caos. Con eso, se ratifica la idea de que la representación de la historia, por lo menos en los juegos y en las revistas, es tan heterogénea que no se pueden recordar nombres o movimientos particulares. Así, las múltiples jugadas cambian los acontecimientos de manera continuada y evidencian que la noción de historia como saber objetivo ha desaparecido para convertirse en una cuestión inestable que requiere una reinterpretación continua. Por ende, el juego presenta la historia contada de diferentes maneras transmitiendo la idea de que el asunto histórico carece de relevancia puesto que puede ser modificado infinitas veces. Al respecto, Frau Else (dueña del hotel), expresa su falta de interés hacia las atrocidades cometidas en el curso de la historia; cuando Udo afirma que “La Historia, generalmente, es una cosa sangrienta” ella responde: “A mí la Historia no me importa” (302). Además, en su diario Udo demuestra que no hay nada certero sobre las actividades de los generales, reiterando que ellos son seres insignificantes, pequeños y ya no grandes y poderosos. De hecho, el diarista, después, pasa a nombrar una larga lista de nombres, lo cual también rompe con la idea de unos pocos glorificados y aumenta la multiplicidad y heterogeneidad en la entrada del diario. La polivalencia creada contribuye a la ruptura de la imagen de un militar fuerte y amenazador y quita la importancia recibida por los grandes héroes. Udo prefiere rescatar los hechos pequeños e insignificantes de estos soldados presentándolos así como seres comunes y corrientes e insinuando que los generales de guerra no poseen cualidades particulares, por lo tanto cualquier persona puede ser general.⁷³ Por otra parte, el tablero, con las

⁷³ Carlos Burgos, en su disertación sobre la memoria y la violencia, ya destacó la característica que tienen los textos de Bolaño al sustraer la imagen monstruosa de los dictadores (30-31; 45-50). Cuando analiza *Nocturno en Chile*, Burgos señala la superficialidad y banalidad de los personajes de Bolaño, además de exponer la manera en que estos textos se alejan de otras novelas y producciones culturales en las cuales el dictador adquiere una imagen cruel. Al describir el personaje de Pinochet en *Nocturno en Chile*, Burgos declara: “[Bolaño] no construye para él ningún aura, no teje una complicidad psicológica donde proyectar una elaborada figura del “dictador”: no le asigna ninguna monstruosidad” (46).

múltiples jugadas que se dan una y otra vez, también simboliza el derrotismo y el horror de las guerras que se repiten *ad infinitum*.

2.4 El punto de vista del juego

Ya se ha visto a lo largo de este capítulo que los personajes, y más particularmente Udo, muestran indiferencia hacia el otro y hacia los principios morales sociales en general. Las sensaciones que Udo expresa en su diario no hacen referencia a los sucesos dramáticos que afectan a otras personas, ni tampoco se da cuenta de cómo el juego afecta su vida. En lo que concierne al juego, éste cobra un papel importante hasta convertirse en el protagonista de la novela. En efecto, conforme avanza el diario, todo el ambiente se convierte en el tablero del *wargame*. De hecho, gran parte del diario relata el entorno a través de los sentidos y las imágenes que Udo va describiendo; poco a poco el hotel adquiere un aire más siniestro y misterioso y hacia finales del verano Udo percibe que los espacios del hotel están cambiando:

A medida que el verano se extingue (quiero decir a medida que sus manifestaciones se extinguen) en el Del Mar comienzan a oírse ruidos que antes ni siquiera sospechábamos: las cañerías parecen ahora *vacías* y más *grandes*. El ruido regular y sordo del elevador ha dejado el sitio a los rasguños y carreras entre el revoque de las paredes. El viento que remece marco y goznes de la ventana cada noche es más potente. Los grifos del lavabo chirrían y se estremecen antes de soltar el agua. Incluso el olor de los pasillos, perfumados con lavanda artificial, se degrada más aprisa y adquiere un tufo pestilente que provoca toses horribles a altas horas de la madrugada. (308-309)

La realidad de Udo se mezcla con la del juego y todo lo que percibe a su alrededor adquiere dimensiones siniestras. De manera progresiva, Udo registra confusión en su diario y, empezando por el sonido de un corno que funciona como señal de comienzo, irá relatando la sensación de estar en otro mundo: “A punto estuve de decirle que todo me parecía irreal: el Lobo y el Cordero, el hotel, el verano, el Quemado” (93); en su habitación percibe la luz del baño como “la de una sala de torturas” (316); también las horas y los días “transcurren aprisa como si el tiempo se fuera cuesta abajo” (160). Los fragmentos arriba presentados, permiten destacar cómo Udo utiliza todos los sentidos para describir el entorno, lo cual implica la máxima atención y cuidado para relatar con exactitud los detalles. Dado el propósito del diario (mejorar la escritura y las tácticas de guerra), resulta llamativo el hecho de que Udo ponga más énfasis a detalles menos relacionados con la escritura o las estrategias del *wargame*. Estas descripciones construyen un ambiente siniestro y misterioso y refuerzan la sensación de estar metidos en un juego, donde nada de lo que ocurre es real y es simplemente una forma de entretenimiento.

Hacia finales de la novela, las fechas ya no siguen un orden cronológico y a partir del 12 de septiembre, el diarista mezcla sus entradas con las del Tercer Reich. Por ejemplo, en la misma fecha, Udo escribe otra entrada titulada “Invierno del 41” pero en vez de aportar informaciones sobre el *wargame*, cuenta los sucesos del día con Frau Else y el Quemado (245). Esta fusión entre juego, escritura y realidad disuelve las separaciones y convierte el mundo de Udo en uno sólo. Por otra parte, ratifica que Udo quiere evadir de su realidad. En el diario se ha observado cómo el personaje se ensimisma y tampoco está satisfecho con su relación amorosa o con su trabajo. De ahí que su adicción se debe también a un refugio o un escape de la realidad que tampoco llega a consolarlo. En efecto, cuando el juego se convierte en su vida Udo, tras la derrota con el Quemado, lo abandona:

Nadie de mi círculo [...] lo ha percibido. Allí atribuyen mi desgana a una sobresaturación o a que estoy demasiado ocupado *escribiendo* sobre juegos. ¡Qué lejos están de la verdad! La ponencia que iba a presentar en París la está redactando Conrad. Mi única contribución será traducirla al inglés. Pero ahora que inicio una nueva etapa laboral ni eso es seguro. (355)

Según esta cita, Udo declara estar en una nueva fase en su vida en donde el juego y la escritura ya no formarán parte de ella. La novela no deja claro cuál será la situación del protagonista y no se sabe si el abandono del *wargame* y de la escritura para la revista especializada pueda ofrecer un mejor estado para él. Ante tal final, el lector se queda con una sensación de vacío y por ende se puede interpretar *El Tercer Reich* como una novela que no conduce a nada. Del mismo modo el texto, y de manera aún más específica la marcha final de Udo, simboliza una derrota infinita puesto que Udo, al no presentar un mensaje o una opinión concreta, simplemente confirma su desgana hacia todo. Así el final de la novela cierra con una acción vacía, que no va cargada de significados relevantes, ni recuerdos ni memorias, ni rencores ni afectos. Y es que esta sensación final es intencionada puesto que el propósito de la novela es transmitir la insensibilidad que amenaza las sociedades contemporáneas.

Sumado a lo anterior, la novela es proyectada también como un espectáculo; así se acentúa la brutalidad de que todos los eventos históricos y acontecimientos trágicos están presentado como objeto de mercancía. De hecho los juegos de guerra fueron creados principalmente para objetivos militares y con el tiempo su comercialización y propaganda tuvieron que ver en parte con mantener la glorificación de los imperios.⁷⁴ Por ejemplo, en lo que concierne al Tercer Reich (imperio alemán) durante la Segunda Guerra Mundial, los nazis

⁷⁴ Véase: Ibáñez, Ricard. “En el cajón de arena: una historia del juego de guerra”.

alimentaron el entusiasmo de los niños en favor de la guerra y del genocidio con los juegos de mesa. Kenneth Rendell, fundador del Museo Internacional de la Segunda Guerra Mundial en Natick, Massachusetts, afirma que el poder de los nazis provenía en gran parte por esos productos y que el verdadero poder del horror radicaba en convertirlo en algo normal.⁷⁵ Existen otros museos que ratifican la propaganda a través de materiales y juegos para adoctrinar a los niños, sobre todo considerando que ellos son los formadores de las próximas generaciones. Así, los juegos de guerra no sólo contribuyen a normalizar la violencia sino también a alimentarla con el pasar de los años. Es más, la guerra también se trasplanta a nivel económico dentro del mercado global con la comercialización de estos juegos, ahora virtuales, en donde las empresas han crecido a una velocidad desmesurada y luchan por ganar competencia. El artículo de Diego Camargo ilustra el aumento de las empresas dedicada a la creación y venta de estos juegos en el año 2000, poco después de que Bolaño escribiera *El Tercer Reich*. Además el mismo Bolaño en uno de sus trabajos en *Entre Paréntesis* insinúa la adicción de los jóvenes cuando escribe que en la tienda de su amigo en Barcelona la mayoría de clientes estaban allí para los videojuegos y se pasaban semanas enteras jugando (117). Por lo tanto, el escritor vivió en un período de crecimiento de juegos virtuales sobre todo con la expansión y aumento del internet. La confusión de Udo Berger en la novela también puede ser comparada con la sustitución de la realidad que sufren muchos jóvenes hoy en día en donde las fronteras entre realidad y mundo virtual son cada vez más borrosas (González Herrero 127). De este modo, la novela utiliza el juego no sólo para destacar la frivolidad con la que se tratan los eventos traumáticos; también se usa como forma de crítica hacia la comercialización de los mismos puesto que las sociedades modernas están

⁷⁵ Véase Kahn Eve. "The Nazi board games of World War II".

metidas en un sistema capitalista con el principal objetivo de generar dinero sin preocuparse de las consecuencias.

A lo largo de este capítulo se ha demostrado que la novela estudiada funciona como un entretenimiento en donde la violencia y el trauma son considerados como insignificantes. Del mismo modo, y dado el título que lleva, el texto presenta la historia desde el punto de vista del juego quedando así como un concepto frívolo. Bolaño nos presenta *El Tercer Reich* como una novela en donde los límites entre juego y realidad se (con)funden, y, a través del protagonista-narrador, se ha captado una atmosfera que tiende al vacío y a la dispersión; la vida de Udo se plasma desarraigada de la sociedad y se encuentra en un presente permanente y banal que conlleva a una falta de horizontes y de cualquier proyecto. Esta última idea se puede extrapolar a la finalidad del *wargame*, puesto que es una forma de entretenimiento. La actitud de Udo Berger queda patente en *La era del vacío* en donde Lipovetsky advierte que “[...] vivimos para nosotros mismos, sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales” (51). Su comportamiento indica que lo pasado ya pasó y el futuro aún no ha llegado. Sólo queda un presente configurado por el caos y la inutilidad, en el que de una manera u otra hay que seguir.

Bolaño presenta *El Tercer Reich* en forma de juego para transmitir las graves connotaciones sociales, culturales y psicológicas al plasmar un evento histórico en una suerte de parque de atracciones. A través de esta representación, el autor insinúa la incapacidad de comprender la historia con profundidad, de complejizar los eventos con todas sus consecuencias y de medir y valorar los eventos catastróficos. El tablero del Tercer Reich aquí funciona como un espectáculo que mantiene a sus espectadores sumergidos en un estado de parálisis y bajo un efecto narcótico. En este mundo de consumo, los jugadores se encuentran adormecidos y ya no

son capaces de sentir. A través de la violencia normalizada, la frivolidad con la que se trata un evento traumático y la incapacidad de medir y valorar diferentes acontecimientos trágicos, Bolaño advierte de las consecuencias catastróficas para las sociedades contemporáneas en donde desaparece la humanidad. Tanto en *El Tercer Reich* como en *Amuleto*, se observa lo que Mirna Solotorevsky denomina “espesor escritural”, una suerte de expansión, un rasgo en el que consiste la proliferación de significados y a cuyo servicio se da el “ansia de narrar” (175,198). Y esta ansia de narrar corrobora la presencia de un trauma por la necesidad de contar. Este espesor también funciona como símbolo que advierte de la imposibilidad de escapar de los horrores. La repetición, sea en forma de obsesión, como la de Auxilio en *Amuleto*, o el volver a contar sobre los temas históricos, como se ha visto con la segunda guerra mundial por ejemplo, representa no sólo una expansión de los efectos traumáticos, sino también una reincidencia en los horrores. Bolaño ya advirtió: “el mundo está vivo y nada vivo tiene remedio, y esta es nuestra suerte.”⁷⁶

⁷⁶ En *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (71).

3. LA PISTA DE HIELO SE DERRITE: INESTABILIDAD Y DISOLUCIÓN SOCIAL

Los capítulos anteriores han servido para apreciar una visión más amplia del mundo literario de Bolaño. *Amuleto* y *El Tercer Reich* manifiestan dos formas narrativas que han puesto de relieve diferentes maneras de expresar el trauma. *Auxilio* presenta un trauma psicológico ocurrido por un evento específico. En cambio, en el diario de Udo los acontecimientos traumáticos aparecen bajo forma de juego. *Amuleto* y *El Tercer Reich* han revelado síntomas posmodernos como la incertidumbre, la inestabilidad y la sensación de vacío tanto en la psique como el entorno de cada uno, ya sea en el espacio físico o en la sociedad que los rodea.

La sensación de vacío expresada en *El Tercer Reich* se presenta también en *La pista de hielo*, novela publicada inicialmente en 1993 y que fue reeditada posteriormente. La novela trata sobre un asesinato y presenta el testimonio de tres personajes que cuentan su versión de los hechos retrospectivamente. A pesar de ser una novela que contiene rasgos detectivescos, resalta de antemano el hecho de que el crimen no es el evento central del texto y tampoco son la víctima y el asesino personajes principales. Más bien sobresalen las condiciones fracasadas de los personajes en donde se retrata la inestabilidad y la crisis en las relaciones humanas. Aunque el crimen se resuelve, en el sentido de que en la novela se llega a saber quién es el asesino, no se logra transmitir una sensación de resolución. En otras palabras, el restablecimiento de un supuesto orden queda anulado puesto que no hay investigación ni castigo.

Además el texto, al no presentar un asesinato meditado y una posterior lógica para resolver el caso, rompe con la idea de la razón que sirve para reestablecer el orden. Por otra parte, se intensifica la sensación de deshumanización por la descripción de los personajes y de los espacios puesto que contribuye a transmitir un mundo que no aparenta ser humano: los personajes se muestran como autómatas, en el sentido de que no hacen nada para mejorar su

situación, como es el caso de los tres narradores, o aparentan ser criaturas fantasmales, como Caridad que resalta por su aspecto esquelético y enfermizo. Los espacios que rodean a estos personajes a su vez son inestables y parecen desvanecerse. En conjunto la novela transmite una incertidumbre y advierte de la condición degradada de la humanidad. Con tal presentación, destaca el fracaso de las relaciones humanas. Bolaño logra crear este efecto de inconsistencia a través de tres elementos centrales: la presentación de los espacios, la estructura de la novela, y la situación derrotada de los personajes. Para un mejor entendimiento y análisis, se ofrecerá una breve introducción de la novela para luego dividir el capítulo en tres partes cada uno dedicada a estos tres elementos centrales. Finalmente, la cuarta y última parte demostrará que la novela simboliza la disolución de una sociedad y la imposibilidad de constituir a las personas como un conjunto. Por ende, en este capítulo se demuestra que, a pesar de que la condición estancada e inestable no supone un problema, estos personajes muestran síntomas postraumáticos como son las pesadillas, la incertidumbre, la falta de confianza, la evasión, la hipervigilancia, el pesimismo y la ansiedad. De este modo, aunque Bolaño no presenta un trauma causado por un evento específico, como en *Amuleto*, o no exhibe la violencia como ocurre en *El Tercer Reich* y en *2666*, sí proporciona huellas de un efecto traumático. Es decir, la inestabilidad del mundo en el que viven y la situación particular de cada uno refleja una falta de equilibrio en sus vidas que a la vez les imposibilita relacionarse y vivir en una comunidad.

Es preciso tener en cuenta que *La pista de hielo*, ganadora del Premio de Narrativa Ciudad Alcalá de Henares, fue una de las primeras novelas del escritor y es considerada como preludio a novelas posteriores que cobraron mayor fama como son *Los detectives salvajes*, o *La literatura nazi en América* (Pinto 63-64).⁷⁷ A estas se añade también *2666* por presentar la misma

⁷⁷ En Roberto Bolaño: *la escritura como tauromaquia*, ed. Celina Manzoni (2002).

estructura de múltiples voces. No es una sorpresa, por tanto, encontrar un aire familiarizado con *El Tercer Reich* y que *La pista de hielo* sienta las bases de trabajos posteriores. En cuanto al estilo, por ejemplo, se aprecia también una estructura fragmentada pero con algunas divergencias con respecto a las novelas analizadas hasta ahora. A diferencia de *Amuleto* (un monólogo) y el *Tercer Reich* (un diario), *La pista de hielo* posee una estructura polifónica por estar compuesta por tres narradores que ofrecen tres puntos de vista diferentes. El testimonio de los personajes-narradores, Remo Morán, Gaspar Heredia y Enrique Rosquillas, se presenta intercalado, en el mismo orden y se repite de la misma forma atribuyendo al texto una estructura rítmica. Cada monólogo se abre con el nombre del personaje y debajo se anticipa la primera frase de ese texto. Cada uno de los monólogos finaliza con tres puntos suspensivos, los cuales producen un efecto de apertura.

La trama ocurre, como en *El Tercer Reich*, en un pequeño pueblo de la Costa Brava, más específicamente en el camping Stella Maris situado en el balneario de Z (nombre del pueblo).⁷⁸ El que abre el texto es Remo Morán, chileno exitoso en los negocios y con pretensiones de escritor, dueño del camping y personaje que vive de tiendas de bisutería, de hoteles y de bares. El segundo narrador, Gaspar Heredia, es un poeta mexicano desarraigado, lejano amigo de Remo

⁷⁸ En la novela se dan indicios que hacen pensar que se trata del mismo pueblo en el que se alojaron Udo y la novia durante las vacaciones (en *El Tercer Reich*). En una ocasión Remo Morán menciona el hotel Del Mar cuando relata cómo empezó a trabajar cuando llegó a Z (33). En otra ocasión, Remo Morán describe la playa durante el final del verano y sus observaciones se puede asociar fácilmente con *El Tercer Reich*; más precisamente Morán parece estar viendo al Quemado (protagonista con el que Udo se enfrenta en el juego del Tercer Reich): “Por las tardes iba a buscarlo a la playa y casi siempre lo encontraba junto a un puesto de patines que atendía un tipo enorme y desfigurado. Junto a él el Recluta parecía un enano y se sentía protegido: no hablaban, se limitaban a estar juntos hasta que oscureciera, y ambos se perdían en direcciones opuestas” (188). La cita anterior permite dar cuenta de dos rasgos pertenecientes a la figura del Quemado: no sólo su aspecto físico, descrito en varias ocasiones en *El Tercer Reich* como un monstruo, sino también su actitud, puesto que se muestra el lado asocial y aislado del Quemado. Así, se confirma una vez más la conexión entre las novelas de Bolaño y se corrobora la intención del autor de construir un mundo en el que destaca la condición fracasada de los personajes. Así como la intertextualidad del autor entre sus propias obras.

Morán, que asume un trabajo de vigilante nocturno en el camping.⁷⁹ El tercero es Enrique Rosquelles, psicólogo, sociólogo y funcionario del municipio, responsable de la construcción de la pista de hielo en el abandonado Palacio Benvingut, y acusado de fraude después de la malversación de fondos en la construcción de la pista de hielo. En la novela circulan otros personajes como Nuria Martí, joven y bella patinadora profesional de quien Enrique Rosquelles se enamora y para quien construye la pista de hielo. También existen dos vagabundas, Caridad, joven con aspecto enfermizo que suele portar un enorme cuchillo y es el objeto del amor de Gaspar Heredia, y Carmen, una mujer mayor y mendiga que fue cantante de ópera. Carmen será la víctima del asesinato y Caridad será presentada durante gran parte del texto como la presunta asesina. En la novela existen otros personajes secundarios como un misterioso mendigo que toma el apodo del Recluta (quien resultará ser el asesino) o el Carajillo, compañero de Gaspar Heredia que también trabaja como vigilante nocturno.

3.1 Inestabilidad en el espacio físico

El primer punto a tratar en este capítulo es el espacio. Considerando el título de la novela, la presentación de los espacios es significativa puesto que es el reflejo del mundo por el que

⁷⁹ Estos dos personajes (Remo Morán y Gaspar Heredia) presentan algunas características que se asocian con la vida de Bolaño. Remo Morán, considerado el alter ego del autor (Pino 120), es chileno y escritor y vivió en México antes de instalarse en España. Al igual que Bolaño, vivió de muchos trabajos, entre los cuales destaca la tienda de bisutería. En cuanto a las semejanzas con Gaspar Heredia, este es descrito como un poeta mexicano desarraigado, lo cual recuerda los años en que Bolaño estuvo en México y fundó el grupo infrarrealista. Además, cabe recordar que el epígrafe al principio de la novela es de Mario Santiago, considerado el mejor amigo de Bolaño durante su residencia en México. Gaspar Heredia también trabaja como vigilante nocturno en el camping Stella Maris. En una entrevista el mismo autor confiesa que, de los varios trabajos, el de vigilante nocturno fue uno de los que mejor ha ejercido:

PLAYBOY: ¿Era buen camarero o mejor vendedor de bisutería?

BOLAÑO: El oficio en el que mejor me he desempeñado fue el de vigilante nocturno de un camping cerca de Barcelona. Nunca nadie robó mientras yo estuve allí. Impedí algunas peleas que hubieran podido terminar mal. Evité un linchamiento (aunque de buena gana después hubiera linchado o estrangulado yo mismo al tipo en cuestión) (*Entre Paréntesis* 335).

giran todos los acontecimientos, siendo los personajes el producto de este mundo. En esta sección se describirá la inestabilidad de los espacios y cómo afecta a los personajes. De hecho, la pista de hielo y el Palacio Benvingut (nombre en catalán que significa bienvenido) son lugares inconsistentes y difíciles de descifrar. A su vez, esta inestabilidad se transfiere y afecta las relaciones de los personajes las cuales no logran establecerse como exitosas o duraderas. De manera más específica, la inestabilidad de la pista de hielo y el Palacio Benvingut se traspasa a la relación de la pareja principal: Enrique Rosquelles y Nuria Martí. Esta relación es central en la novela puesto que es el motivo por el que Rosquelles construye la pista. Posteriormente se describirán los otros lugares como el camping y la ciudad para revelar la misma inestabilidad. De ahí que los espacios y el tono inestable de la novela corresponden a la escritura y a las otras relaciones interpersonales.

3.1.1 Enrique y Nuria sobre la pista de hielo: una relación efímera

El Palacio Benvingut y la pista de hielo (construida al interior del palacio), son los lugares donde ocurren los eventos principales de la novela: la pista se construye para entablar una relación amorosa entre Enrique Rosquelles (tercer narrador) y Nuria (patinadora olímpica). Sin embargo, será también la zona donde ocurre el asesinato de Carmen, convirtiéndose así en un lugar asociado con la muerte. A su vez la asociación amor-muerte en esta novela sugiere la imposibilidad de realizar un amor o una relación duradera. Al ser el responsable de construir la pista “a escondidas” Rosquelles es considerado no sólo el principal sospechoso de la muerte de la mendiga (Carmen), sino también culpable por el fraude cometido para satisfacer sus caprichos.

Cuando es arrestado por la policía entiende que su deseo de fortalecer la relación con Nuria ha terminado. Rosquelles describe el momento como un evento fatídico: “Los ruidos que

provenían de la antesala iban en aumento: sillas caídas, cuerpos que chocaban contra las paredes, gritos que pedían silencio y calma, por favor, no entorpecer el curso de la justicia. Entonces silabeé: Nu-ria-de-bo-col-gar-pa-se-lo-que-pa-se-re-cuer-da-que-te-que-ro-re-cuer-da-que-te-que-ro...” (157). Las palabras presentadas de esta manera, marcan definitivamente el fin de la relación con Nuria. Las divisiones por sílabas precisamente hacen mención del amor que Rosquelles quiere transmitir a Nuria; al mismo tiempo se advierte una disolución en su habla que simboliza la imposibilidad de entregar un mensaje claro y sólido. De manera que su expresión representa figurativamente un amor que se esfuma, un amor efímero. Esta interpretación es intensificada por la imagen misma del hielo que, formando también parte del título, adquiere un significado central. La pista de hielo en la novela es significativa puesto que representa algo sólido, congelado, y frágil a la vez. La consistencia del hielo puede transformarse con un simple cambio de temperatura, por lo tanto no representa algo fijo y duradero. Además, a través de la superficie de hielo, se produce el desequilibrio por la sensación de caminar sobre un terreno resbaloso. Con esta imagen, el hielo destaca como algo efímero e inconsistente que en esta novela se asocia con la incertidumbre en las relaciones humanas de los personajes.

De hecho, la imagen de disolución proyectada por las palabras de Rosquelles escritas silaba por silaba se anticipa en el texto con los continuos entrenamientos de Nuria sobre la pista de hielo. Nuria siempre ensaya la misma canción: “Danza del Fuego” de Manuel de Falla (74) y con su coreografía simboliza el fuego que derrite el hielo. La elección de esta pieza musical no es casual en la novela de Bolaño. La canción, titulada originalmente “Danza ritual del fuego” es conocida por ser parte del ballet *El amor brujo* estrenado en 1915 en donde se cuenta la historia de amor entre Candela y Carmelo.⁸⁰ En este espectáculo los bailarines bailan al compás de la

⁸⁰ *El amor brujo* es una historia de hechizos y brujerías en la que una gitana, Candela, está atormentada por el espectro del antiguo amante de ella. El espectro se interpone entre ella y Carmelo, su verdadero amor. Carmelo logra

canción interpretando los movimientos del fuego durante los rituales de los gitanos. Los ensayos de Nuria sobre el hielo también se pueden comparar a los movimientos de las llamas del fuego, interpretado por los bailarines en “El amor brujo.” Mientras que el amor vence en la versión del ballet, está claro que aquí en *La pista de hielo*, todo será consumido por el fuego.

La derrota del amor, se marca en el espacio no sólo por ser un lugar asociado con la incertidumbre y con la muerte, sino también con el infierno. Poco después del escándalo del Palacio Benvingut, los periodistas no tienen reparo en llamar a Nuria “la deportista del Infierno” (169); en la novela se dan otras ocasiones en que los personajes asocian el palacio y la ciudad y Z con el infierno.⁸¹ Sin embargo, esta alusión encuentra su ápice en el texto durante un sueño de Rosquelles en el cual coexisten las imágenes del hielo y el fuego donde el hielo se derrite a una velocidad inusitada (98). Con este sueño, Rosquelles recuerda una leyenda sobre el bien y el mal representados por el hielo y el fuego. En la leyenda estos dos elementos luchan y vence lo que representa el bien (el hielo). No obstante, termina advirtiéndolo que “la lucha no tardará en reiniciarse puesto que el infierno es inagotable” (99). Inmediatamente después del sueño, Rosquelles expresa sus inquietudes: “Mi sensación, cuando el hielo empezaba a derretirse era prácticamente ésa: que el Palacio Benvingut y yo mismo nos hundíamos a plomo en el infierno...” (99). Así, se demuestra un desasosiego y una inseguridad asociada a la inestabilidad producida por la imagen del hielo y del palacio, además de la imagen del infierno que se traga

engañarlo con la ayuda de Lucía, otra gitana bella y atractiva que concuerda seducir al espectro mientras las gitanas bailan la “Danza ritual del fuego.” Finalmente, Candela y Carmelo logran besarse y triunfa el amor. En su artículo “Cien años de “El amor brujo” (1915-2015). Manuel de Falla entre lo culto y lo popular,” Michèle Dufour detalla la evolución de la partitura para el ballet de Manuel de Falla y describe el encuentro entre la música culta y popular. En este artículo, hay un apartado que explica cómo los años en la que fue escrita la partitura (1907-1914), que coinciden con la mudanza del músico a Francia durante el período de *La Belle Époque*, influyeron sobre la decisión del artista de terminar la obra con un final feliz (153-154).

⁸¹ Diversos personajes en la novela aluden al infierno refiriéndose al Palacio Benvingut en las siguientes páginas: 87; 99; 104; 120.

todo. Está claro pues, que la imagen de disolución ya sobresaltaba a la mente de Rosquelles antes de su detención. Por lo tanto, la danza de Nuria sobre la pista funciona como una premonición de la muerte y el fin de su historia de amor con la patinadora. Teniendo esto en cuenta, la pista de hielo y el Palacio Benvingut representan un lugar donde los personajes no pueden sentirse seguros y estables.

3.1.2 El palacio Benvingut, el camping y el pueblo de Z

La presentación interna y externa del Palacio Benvingut demuestran una estructura difícil de definir y de imaginar. Los personajes resaltan el aspecto del palacio que confiere al mismo unas cualidades misteriosas: posee corredores que se bifurcan (66); senderos y jardines rodeados de murallas y escalas (145); pasillos que forman círculos (145); tiene un aspecto laberíntico; el suelo se presenta con un desnivel donde las paredes se levantan sobre piedras desiguales y ahumadas (74); es descrito como una caverna (74) y como un lugar interminable e infinito (147). El propio Rosquelles también ofrece una descripción del palacio evidenciando su estructura confusa:

El Palacio está diseñado, en parte, por un famoso arquitecto de aquellos años, López i Porta, un epígono de Gaudí, y por el propio Benvingut, lo que contribuye una explicación válida para el carácter laberíntico, caótico, vacilante, de todas y cada una de las plantas. ¿De hecho, cuántas plantas tiene el Palacio Benvingut? Poca gente lo sabe de cierto. Visto desde el mar semeja tener dos y produce, además, la impresión de hundimiento, como si se asentara sobre arenas movedizas y no sobre piedra viva. Desde la entrada principal o desde el camino que atraviesa

el jardín solariego, el visitante podría jurar que son tres plantas. En realidad tiene cuatro. El engaño radica en la disposición de las ventanas y en desnivel del terreno. Desde el mar se observan la tercera y la cuarta planta. Desde la entrada, la primera, la segunda y la cuarta. (42)

Estas descripciones señalan la inestabilidad del lugar físico y se alinea con los otros espacios, además de la estructura de la novela. Es interesante cómo Rosquelles asocia el carácter caótico y vacilante del diseñador del palacio con la estructura. De ahí que el palacio es cómo una imagen que refleja la personalidad de su constructor, lo cual apoya la idea de la inestabilidad de los espacios que se traspasa, a su vez, en el interior de los personajes. Igualmente, la impresión de hundimiento y de infinitud conferida al palacio se relaciona con la imagen del desierto, utilizada en múltiples ocasiones por Bolaño.⁸² La noción de desierto no sólo amplifica la sensación de vacío, sino que transmite la impresión de no estar pisando terreno firme. La pista de hielo también se suma a la imagen de hundimiento proyectada en esta cita y en el sueño de Rosquelles con el infierno: la disolución del hielo puede ocurrir en cualquier momento.

Los otros espacios, el camping y el pueblo de Z, retoman la idea de inconsistencia y añaden un tono catastrófico a la novela. El camping se encuentra por lo general vacío y solitario, lo cual presenta una cierta incongruencia, considerando el hecho de que es una zona veraniega. El ambiente creado en torno al camping corresponde más bien al invierno, que a su vez se asocia con la frialdad del hielo y con la propia forma de relacionarse entre los personajes. El camping también es símbolo de pérdida, nomadismo e inestabilidad puesto que se trata de un lugar de tránsito o de paso. Además es un espacio no edificable, y por lo tanto estéril que, una vez más,

⁸² En su tesis de doctorado, Paula Aguilar se vale de la metáfora borgeana del “libro de arena” para leer la obra de Roberto Bolaño y considerarla por su rasgo de infinitud más que totalidad. Ver información completa en la introducción de su tesis (9-21).

hace referencia a la imagen de un desierto, relacionándolo con la soledad y el vacío. Esta área se presenta como un lugar de continuos desplazamientos y dentro de esta movilidad, los personajes se encuentran paradójicamente inmovilizados, congelados. Es decir, el camping está asociado con continuos desplazamientos pero no conduce a ninguna parte puesto que no es una zona que ofrece una seguridad para vivir. De esta manera, es factible asociarlo como una zona de abandono y los personajes expresan esta idea en varias ocasiones. El mismo Gaspar Heredia (segunda voz narrativa) que trabaja como vigilante nocturno, deja claro un sentir de dejadez cuando describe su primer día de trabajo. Heredia identifica el camping como un lugar “sin excesivas reglas, sin excesivas peleas, sin excesivos robos” y cuya labor consistía en “dejar que la gente se matara” (19). Así, el trabajo de Heredia es pasivo y descuidado, lo cual revela que es un lugar que carece de una organización y estabilidad. Incluso la función de los policías es nula dentro del camping. De hecho, cuando los oficiales de policía, o la guardia civil, aparecen para visitas rutinarias, siempre acaban bebiendo en el bar o se van sin obtener la información que buscan (21). A todo esto se añade que los habitantes del camping se mudan continuamente y por eso es imposible establecer conexiones o relaciones sólidas basadas en la confianza mutua. Como consecuencia, nadie está interesado en el otro y el elemento principal es sobrevivir como se puede.

Estas actitudes apáticas, además, intensifican el carácter de desarraigo que sienten algunos personajes: “somos extranjeros en nuestro propio país” (198) es la última (y una de las pocas) frase pronunciada por Caridad. Tanto Caridad como Carmen viven en el camping pero no se sienten seguras allí. De hecho, buscan refugio en el Palacio Benvingut para escapar de los controles periódicos de los policías. Sin embargo, tampoco es un lugar seguro para ellas. Es más

bien el fin para Carmen, que encuentra la muerte allí, representando así un lugar peligroso también para Caridad.

El pueblo de Z tampoco se presenta como una zona segura. A menudo es descrito como apocalíptico, un lugar que anuncia el fin del mundo en donde las calles se encuentran sucias y abandonadas. En el pueblo, además, ya había ocurrido una serie de crímenes. Remo Morán, primer narrador, se refiere a la ola de homicidios que ocurre durante un verano:

Por aquellas fechas hubo una racha de crímenes, todos cortados por el mismo patrón, que se inició en Tarragona y empezó a subir por la costa dejando un reguero de muerte (niñas asesinadas y violadas, en este orden) hasta llegar a Portbou [...] La policía, como era de esperar, solucionó algunos de los asesinatos: muchachos perturbados, empleados que nunca dieron el motivo por el más mínimo reproche, un camionero alemán e incluso, en el caso más sonado, el asesino resultó ser un policía. Pero al menos tres quedaron sin resolver, entre ellos el de Z. (114)

En la cita, el azar y el fracaso de la policía intensifican la sensación de falta de seguridad en el pueblo de Z. Se resalta que estos asesinatos no son de un asesino en serie. Por lo tanto cualquier persona puede ser el homicida y no hay un perfil particular ni un motivo preciso para el acto criminal. Los crímenes presentados así, por varias personas que no tienen ninguna conexión entre ellas, es una manera de expresar la cotidianidad de la violencia. A su vez, este factor anticipa a “La parte de los crímenes,” sección perteneciente a la póstuma 2666, en donde se relatan los más de cien crímenes cometidos en Santa Teresa (actual Ciudad Juárez) y se confirma la imposibilidad de controlar la situación. El fracaso de la policía se debe al hecho de que la

violencia es tan expansiva e incluyente que, a pesar de que algunos crímenes se han resuelto, no se logra generar un sentir estable de orden y resolución.

La inestabilidad presentada aquí es la única condición existente y por lo tanto la única forma de estabilidad disponible. Es decir, los espacios que rodean a estos personajes, que funcionan como el mundo del que provienen, ofrecen la inestabilidad como única opción. Por lo tanto se produce la sensación traumática de estar resbalando en cada momento. El hielo es el símbolo por excelencia en esta novela y, en consecuencia, la elección de la pista de hielo como título de la novela no es casual, ya que se trata de representar un mundo con una superficie en la que no se consigue caminar firmemente y que, a pesar de ser sólido, se puede derretir en cualquier momento. La imagen de derretimiento se aplica a la vida de los habitantes de este mundo donde, aunque tienen elementos en común, no consiguen consolidar una amistad o una relación. Igualmente, aquí se vislumbra la relación entre el espacio y los personajes donde las atmosferas exteriores (espacios físicos o sociales) se reproducen en los interiores (íntimos, personales) demostrando un vínculo inseparable entre los dos. Los planteamientos anteriores dan cuenta de la inquietud constante en el espacio que inevitablemente traspasa al interior de cada personaje, como se demostrará en los apartados dedicados a las tres voces. Todo esto cobra fuerza por la estructura del texto que, al ser una novela sin un narrador central, es parte de este mundo que está a la deriva y pone la responsabilidad en el lector, que, al intentar encontrarle sentido, siente la misma incertidumbre.

3.2 Estructura de *La pista de hielo*: la inestabilidad textual.

El segundo punto a tratar en este capítulo explica cómo Bolaño altera ciertos elementos característicos de la novela detectivesca clásica para crear una sensación de engaño. Aquí se

dividirá el apartado en tres partes relacionadas con el fracaso investigativo, el papel inestable del asesino y el crimen como un engaño. Los tres elementos se utilizan para transmitir la sensación de irresolución, aunque el asesino sale al descubierto, y para reflejar una inestabilidad que permea durante toda la novela. Del mismo modo, estos tres puntos sirven para demostrar cómo Bolaño se apropia de algunos elementos de la ficción detectivesca clásica sólo como punto de arranque. Es decir, aunque la novela gira en torno a un asesinato y las tres voces son presentadas como declaraciones, o como testimonios para dar la versión de los hechos, el crimen resultará ser sólo un pretexto para que puedan hablar sobre sus situaciones personales.

A diferencia de las novelas hasta ahora analizadas, *La pista de hielo* presenta un homicidio. No es de extrañarse la preferencia de Bolaño por los temas detectivescos, aunque aquí se aprecia una distancia de la detectivesca clásica. En una entrevista el autor confesó que, si no hubiera sido escritor, le hubiera gustado ser detective.⁸³ En otra ocasión declara su gusto por lo policíaco: “En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literalmente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden.”⁸⁴ Así, Bolaño revela inclinarse más hacia una escritura de misterios, un tipo de escritura que no ofrece respuestas claras. De allí, no es de

⁸³ En la entrevista realizada por Mónica Maristain, el autor confiesa que si no hubiera sido escritor, le hubiera gustado ser detective de homicidios:

PLAYBOY: ¿Qué le hubiera gustado ser en lugar de escritor?

BOLAÑO: Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que ser escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas. Tal vez entonces sí que me hubiera vuelto loco, pero eso, siendo policía, se soluciona con un tiro en la boca. (343)

Ver entrevista completa en *Entre paréntesis. Ensayos, artículo y discursos (1998-2003)*. Ed. Anagrama, 2004.

⁸⁴ En *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* de Braithwaite Andrés, (2006)

extrañarse encontrar elementos parecidos en su obra en donde los personajes, como los lectores, no logran seguir un rumbo claro y atribuir a los hechos un sentido coherente.

La crítica ya destacó la preferencia de Bolaño por el género detectivesco y señaló también la distancia de este con respecto al mismo. Debido a la gran cantidad de estudios que trataron el tema detectivesco en varias obras de este autor, como por ejemplo *Los detectives salvajes*, *Estrella distante*, *2666* o *La senda de los elefantes (Monsieur Pian)*, aquí se tendrá en consideración algunos de los críticos que trataron específicamente *La pista de hielo*. Destacan los trabajos de Myrna Solotorevsky, Miriam Pino y Emiliano Coello Gutiérrez. Más específicamente, ellos señalan la manera en que Bolaño diverge de los modelos clásicos y entre todas las características salientes ponen de relieve las siguientes: en *La pista de hielo*, a pesar de la presencia de un asesinato, no hay investigación ni detectives por lo tanto se sigue con la sensación de vacío. Además, la víctima y el asesino no juegan un rol central y no se sabe el motivo específico para cometer el asesinato.

Estos críticos aunque reconocen la falta de un detective y una investigación, dejan por alto el hecho de que la voz del asesino que se auto-confiesa no es confiable. El asesino es una voz que podría ofrecer datos contundentes sobre el homicidio, sin embargo esto no ocurre en la novela. Del mismo modo, otros personajes como Rosquelles o Caridad, que en algún punto de la novela afirman que saben quién es el asesino, no ofrecen ningún tipo de información al respecto. Con esta presentación, la novela termina con la dispersión y el vacío que reafirman la intención de transmitir una incertidumbre constante.

3.2.1 El fracaso investigativo

En la novela se percibe la falta de interés sobre la investigación del asesinato cuando Enrique Rosquelles describe el momento en el que es arrestado por un policía municipal (García). Enrique es el primer sospechoso del crimen y es acusado también por estafar al ayuntamiento, sin embargo el policía no provee pruebas de una investigación seria. Enrique atestigua lo ocurrido de la siguiente manera:

Pregunté si había llegado a tal deducción él solo o si por el contrario el trabajo había sido en equipo. García se encogió de hombros e hizo como que no me entendía. Lo tienes mal si crees que vas a apuntarte un tanto a mi costa, le advertí. García respondió que en realidad él no se apuntaba nada y que sentía mucho verse en el trance de arrestarme, pero que lo comprendiera, cada uno tiene sus obligaciones. No le creí ni una palabra, en el brillo de los ojos se le notaba la felicidad: por primera vez el cabroncete se iba a adelantar a los nacionales y a la Guardia Civil. Lo tienes mal si crees que vas a salir en los periódicos, bramé, todos os vais a llevar una buena sorpresa. (156)

El gesto de encogerse de hombros y el silencio de García corroboran la indiferencia hacia la investigación del caso y la arbitrariedad de la justicia. La cita además muestra el tono sarcástico de Rosquelles cuando se dirige al policía ridiculizando los cuerpos de policía en su conjunto y resaltando los conflictos y la ineficacia de estos. Las palabras de Rosquelles insinúan que las fuerzas del orden, en vez de colaborar entre ellos, se centran en ganar popularidad individualmente. Es decir, en vez de averiguar la verdad sobre el asunto, crean la ilusión de haber resuelto el crimen y trabajan para transmitir la idea de que el caso está bajo control. Se revela así una forma de actuar contraria a la justicia y a las leyes puesto que los casos adquieren

importancia por el modo y la rapidez con que se transmite la información, más que por lo ocurrido realmente. En otras palabras, el comportamiento de García revela que el asesinato en sí no tiene valor. García también demuestra la falta de comunicación e interacción entre los diferentes cuerpos de policía y por tanto marca una distancia entre ellos. Esta particularidad se percibe también por la misma estructura de la novela, en donde las tres voces, a pesar de ser relacionadas por el crimen ocurrido, se presentan aisladas y desconectadas entre ellas. Del mismo modo que la policía muestra su indiferencia frente al caso, las tres voces irán borrando los detalles del crimen para suplantarlos con sus problemas personales como se observará. Es así que el caso irá disolviéndose hasta que desaparezca.

El enfoque en la rapidez y eficacia del trabajo por parte de la policía, más que descubrir la verdad de los hechos, evoca la teoría de Jean- François Lyotard y demuestra que el texto de Bolaño va de la mano con las evoluciones posmodernas. Por lo que concierne a los saberes, Lyotard afirma que la época posmoderna es la época de la incredulidad con respecto a los metarrelatos (las grandes narrativas que pretenden explicar la totalidad de la historia humana, de la experiencia, y del conocimiento), y esta actitud se debe también al progreso de las ciencias. En cuanto a las ciencias dice Lyotard:

Su legitimación, tanto en materia de justicia social como de verdad científica, será optimizar las actuaciones del sistema, la eficacia. La aplicación de este criterio a todos nuestros juegos no se produce sin cierto terror, blando o duro: Sed operativos, es decir conmensurables, o desapareced. Esta lógica del más eficaz es, sin duda inconsistente a muchas consideraciones [...]. [L]a incredulidad es tal, que no se espera de estas inconsistencias una salida salvadora, como hacía Marx.

(4)

Lyotard explica que la multiplicación de las maquinarias de información afecta la circulación de los conocimientos y esta transformación a su vez perjudica también la naturaleza del saber. Las palabras de Lyotard en esta cita sugieren que las ciencias ya no se preocupan de descubrir las verdades sino que consideran más importante producir resultados.⁸⁵ Lo anteriormente planteado es aplicable al caso de Rosquelles en cuanto al asesinato. Ya no importa quién es el asesino, quién es la víctima y cuál es el motivo del crimen; lo más relevante es tener un culpable. Así, el texto de Bolaño transmite una inestabilidad en donde la razón ya no garantiza el establecimiento del orden y el valor del crimen pasa a un segundo plano. Del mismo modo, resalta un trabajo de inercia en el caso del policía arriba mencionado. En pocas palabras se trabaja de manera rutinaria con falta de energía o entusiasmo. El policía quiere un culpable pero no se muestra motivado para investigar.

A su vez, y como se ha mencionado anteriormente, el fallo investigativo de la justicia es aplicable a la teoría de Lyotard puesto que corrobora la idea de la multiplicidad y ambigüedad de la ciencia a la hora de proporcionar una verdad creíble. Lyotard, al resaltar la heterogeneidad de la misma, quiebra la idea de un valor absoluto y le atribuye un carácter deleznable. En cuanto a la pluralidad de la ciencia (el campo del saber en la era posmoderna) Lyotard argumenta:

Interesándose por los indecibles, los límites de la precisión del control, los cuanta, los conflictos de información no completa, los *fracta*, las catástrofes, las paradojas pragmáticas, la ciencia posmoderna hace la teoría de su propia evolución como discontinua, catastrófica, no rectificable, paradójica. Cambia el sentido de la palabra saber [...]. Produce, no lo conocido, sino lo desconocido. (46)

⁸⁵ Este concepto se explica de manera más amplia en el primer capítulo de *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* (1987) de Lyotard.

Bajo esta lógica, Lyotard describe la era posmoderna como una época que se caracteriza por la incredulidad a los metarrelatos y señala cómo estas grandes narrativas ahora se revelan incapaces de continuar legitimando el saber. Aunque Lyotard habla más específicamente de las investigaciones científicas, su tesis también es pertinente a la esfera social. El fenómeno de lo desconocido del que habla Lyotard resalta una desconfianza que apunta a una era de confusión en donde ya no existe nada certero en que apoyarse, por lo tanto cada uno debe interpretar los asuntos a su manera. Tales condiciones sugieren que el individuo debe decidir cómo conducir su existencia por sí solo, tarea que se torna difícil. De hecho, los personajes de esta novela se encuentran a la deriva y, sabiendo que habitan en un mundo dominado por una incertidumbre incontrolable, muestran una falta de interés que a su vez lleva a una suerte de inmovilización general en donde nadie es motivado para investigar y descubrir. Esta inmovilización se vislumbra por la imagen del hielo expuesto en el título de la obra, que sugiere que la condición humana está “congelada,” estancada en un mundo cada vez más hostil de incertidumbres y sinsentidos.

No está de más referirse a la otra palabra del título de la novela puesto que “la pista” alude también a palabras como “huella,” “rastro,” “indicio,” por lo cual con el título de la novela se insinúa también el fracaso de cualquier tipo de investigación o búsqueda. La “pista de hielo” está congelada, inmovilizada. Esta parálisis es comparable a la investigación del crimen porque no se ha mostrado curiosidad o interés en averiguar los hechos. En efecto, el fracaso de la justicia aquí en *La pista de hielo* es confirmado también por el hecho de que no se busca ni descubre al asesino, sino que es el mismo quien confiesa que él ha cometido el crimen. Además, tras el descubrimiento del responsable, no se menciona ningún tipo de castigo y se desconoce su paradero.

3.2.2 El Recluta: un asesino inestable

El asesino (el Recluta) confiesa su acto a Remo Morán (primera voz narrativa) y también en sus palabras se percata del fracaso de la policía. El Recluta tiene clara su imagen en cuanto al trabajo de las fuerzas del orden y se percibe la sensación desmotivada mencionada anteriormente: “he esperado todo lo humanamente posible para que la iluminación llegara a los policías, pero en este país nadie quiere trabajar, patrón, y aquí me tiene” (195). En esta cita, resalta el tono sarcástico del asesino para llamar la atención sobre la falta de interés, la pasividad e ineficacia de la policía.

Se evidencia también el sinsentido del crimen cuando el Recluta admite no saber por qué mató a Carmen. Morán narra la confesión del Recluta así: “Yo la maté patrón. [...] No me pregunte el porqué, patrón, [...] seguramente ni yo mismo lo sé, aunque probablemente la respuesta sea porque estoy enfermo. ¿Pero enfermo de qué? Nada me duele. ¿Qué demonio o diablo me ha poseído? ¿La culpa la tiene este pueblo miserable?” (195). En la novela no se aclaran las razones del crimen y no se sabe lo que acontece al Recluta ni si Morán denuncia el hecho a la policía. Cuando Morán le pregunta si la víctima estaba sola durante el asesinato, el Recluta contesta que “Ya no hay nada más que hablar” (196). Tras esta afirmación, ya no se menciona más al Recluta. Por consiguiente, el asesino termina el asunto con un silencio que marca también la indiferencia de la policía, del caso, y de los mismos narradores que irán borrando las pistas del crimen para hablar de sus problemas personales, como se demostrará en el siguiente apartado. La confesión del Recluta quiebra la lógica, puesto que el crimen no es una acción meditada, y no hay un motivo específico para haber matado a Carmen. Además, la cita refleja síntomas de incertidumbre y desconfianza. Por consiguiente, con su testimonio el asesino

anula el proceso investigativo, reafirma la pérdida de confianza en la justicia y manifiesta un vacío sentimental.

En referencia al vacío sentimental, resulta importante dispensar una idea acerca del “dolor” que el Recluta expresa durante su confesión. Cuando afirma que nada le duele, se entiende que no siente culpabilidad o remordimiento por lo ocurrido. Hay momentos en donde se insinúa que él está enamorado de Carmen pero luego estos sentimientos desvanecen. Por ejemplo cuando Gaspar Heredia (segunda voz) cuenta que al Recluta no le gustaba dormir solo y tiene celos cuando Carmen no duerme con él (106); o cuando afirma que el Recluta y la víctima tenían proyectos para vivir juntos: “Tenían fe en el futuro” de España y “tenían fe también en su particular futuro” (106). A pesar de ello, esta fe en el futuro no se manifiesta en la novela. El Recluta afirma: “Soy un recluta en este pueblo del infierno” (104); “Por ella he caído en este pueblo sin piedad” (105). Las palabras del Recluta sugieren que su situación ha empeorado desde que llegó al pueblo y que ya no tiene motivación para cambiar. El autor del homicidio desvela su opinión pesimista al denominar el pueblo como un “infierno” y “sin piedad” (105).

Igualmente, Carmen enumera las múltiples corrupciones políticas en el ayuntamiento que contribuyen a crear un ambiente indecoroso, por lo tanto hacen parte de la misma percepción de “sin piedad” expresado por el Recluta (107). Su acción (matar a Carmen) y la falta de interés de la policía para resolver el caso le han servido para corroborar que está viviendo en un pueblo acostumbrado a la violencia y a los crímenes sin resolver, y que carece de sentimientos como la compasión y la culpa. De hecho, la única persona que demuestra tener fe y actuar para mejorarse es Carmen⁸⁶ (la víctima) pero es el propio Recluta que pone fin a esta fe matándola.

⁸⁶ Carmen se dirige al ayuntamiento para empadronarse en el registro del pueblo y luego exigir un piso de subvención oficial. En la novela Carmen afirma conocer unos asuntos que, a través de un chantaje, le permiten pedir al ayuntamiento lo que quiere. (108-109).

En la novela se contemplan también las duras condiciones de vida del Recluta que, junto a la desgana y a la incertidumbre, son características suficientes para demostrar que ha sufrido un trauma. El Recluta es mendigo, vive rebuscando en los contenedores y pidiendo cajas de cartón a tiendas y almacenes para luego venderlas a un trapero “cabroncete y explotador de mucho cuidado” (105). El personaje en la mayoría de las ocasiones está borracho o drogado y, aunque el texto no provee información suficiente sobre su pasado, el nombre (asignado por Carmen) invita a preguntar si el Recluta fue un soldado. La ausencia del remordimiento y de la culpa, evidencian un vacío sentimental y una resignación típica de una persona que ha sufrido mucho, ya no tiene esperanzas para un futuro mejor y se ve a la deriva. Asimismo, se revela un trastorno en su psique cuando confiesa que fue impulsado a actuar para proteger a la víctima: “siguiéndola, siguiéndola por estas calles empinadas sin más intención que velar por ella. Sin más intención que estar cerca del calor humano” (196). El comportamiento del Recluta indica que siente un peligro inquietante. Se puede aseverar que sufre lo que Henry Krystal⁸⁷ denomina “*unavoidable danger*” (80) un sentimiento en donde los adultos que han sufrido un trauma (como los supervivientes de las guerras mundiales o del Holocausto), son capaces de experimentar tormentas afectivas aun sin ser abrumados por ellos. Este estado traumático es iniciado por un sentir inevitable de peligro y, entre otros síntomas, revelan una necesidad constante de hipervigilancia (81). Así, se entiende que el Recluta es asaltado inconscientemente por la necesidad de proteger a Carmen y para lograr tal misión la mata. Del mismo modo, la misma cita revela que el personaje no soporta la idea de estar sólo y se vio afectado por un impulso que lo condujo a convertirse en una bestia y a cometer el crimen: “a partir de este momento me convertí en una bestia” (196). De ahí que el Recluta demuestra que no puede controlar sus acciones. Su

⁸⁷ Artículo completo: Henry Krystal: “Trauma and Aging: a Thirty-Year Follow-up” en Cathy Caruth *Trauma. Explorations in Memory*, 1995.

declaración informa sobre su dura condición actual y deja evidencia de su fragilidad psicológica; sin embargo Bolaño no deja suficiente información para conocer las causas específicas del comportamiento del Recluta. Siendo así, es evidente que el pueblo no le ofrece seguridad y está condenado a convivir con sus instintos de protección y supervivencia.

El Recluta, como Auxilio (en *Amuleto*), se encuentra sólo y perdido, y como Udo (en *El Tercer Reich*) quiere evadir de su realidad y para lograrlo recurre a la droga y el alcohol. Además, la casualidad o el azar es el único factor que explica el asesinato por lo tanto se mantiene la idea de vivir en un mundo en donde los sentimientos traumáticos dominan a las personas. Aquí se ha podido observar cómo el papel del asesino es inestable puesto que no sabe identificar con certeza cuál es el motivo de su acto. Por añadidura, se presenta como un personaje que manifiesta una falta de seguridad en el pueblo y no logra consolidar su relación con Carmen. Aunque ella tenía proyectos para un futuro con él y con Caridad, todo se desvanece con la muerte. Para concluir, en la novela no se menciona un castigo para el asesino ni si conoce qué va a pasar con él. Es así que, aunque el asesino es revelado, se queda una sensación de vacío e irresolución.

3.2.3 El crimen es un engaño

Es importante hacer referencia a la posición del Recluta en la novela. Él es la única voz que podría proporcionar la información completa en cuanto al homicidio, sin embargo no ofrece detalles. El Recluta es un personaje secundario y tampoco tiene voz propia puesto que emerge del discurso de las otras voces del texto. Además, su voz no es confiable, no sólo porque no es directa, sino también por cómo lo perciben otros personajes. Cuando cuenta ser el responsable del crimen, el asesino se describe a sí mismo como una bestia y como si estuviera poseído por

una fuerza mayor que él no ha podido controlar. Remo Morán corrobora el estado alucinatorio del asesino poco antes de escuchar la confesión. Moran declara que el Recluta estaba “borracho o drogado” y con “los ojos brillantes de fiebre” (189). De la misma manera, el camarero de un hotel afirma haber echado a la calle al Recluta por sus “ojos de loco” (180). Con estas citas, se puede insinuar que el asesino ha consumido sustancias estupefacientes, lo cual transmite la poca confiabilidad en cuanto a su confesión y también se advierte una incertidumbre general. Asimismo, el Recluta surge por los comentarios de otras voces y ninguna de las tres voces es dominante en la novela. Es más, no existe un narrador, no hay una voz narrativa que está coordinando y guiando la evolución de la novela. Esta guía que falta forma parte de este mundo que está a la deriva y el texto sitúa la responsabilidad en el lector que, al intentar encontrar un sentido, siente la misma incertidumbre.

De hecho, cabe recordar que el homicida se revela solamente hacia el final de la novela y que el testimonio de los tres personajes confunde al lector, puesto que los detalles se van revelando poco a poco según avanza el texto. Aunque se espera que el lector asuma el papel de detective, los datos que los tres personajes principales proporcionan no sirven para crear la sensación de que el crimen se haya resuelto. Durante la novela se alude al asesinato constantemente, tanto en el tono como en la forma más directa; por ejemplo, Remo Morán al principio de la novela recuerda sus años en México y es inmediatamente trasplantado al presente: “¡De la calle Bucareli, en México, al asesinato!” (10). En otra ocasión su confesión hace pensar que él pueda ser el asesino: “Ahora ya es inútil que intente arreglar lo que no tiene arreglo” (31). Una situación igual aparece en la declaración inicial de Enric Rosquelles. Sus palabras también hacen pensar que él ha matado a la víctima: “Hasta hace años mi carácter era proverbialmente apacible; de ellos dan fe mis familiares, mis compañeros, mis subordinados, cuantas personas

tuvieron ocasión de tratarme un poco. Todos ellos dirán que el individuo menos indicado para verse envuelto en un crimen soy yo” (13). Más adelante también confiesa: “Sé que cuanto diga contribuiré a hundirme un poco más” (24). De este modo, se entiende que estas voces están relacionadas de una manera u otra con la víctima y con sus testimonios ofrecen distintas versiones de los hechos. El procedimiento en el que se presentan los monólogos sugiere la probabilidad de que los tres puedan ser igualmente sospechosos. Lo mismo ocurre con la presentación de Caridad, una vagabunda que siempre circula con un cuchillo (50) y descrita como si fuera un espectro, dado su estado enfermizo (51).

A raíz de lo anteriormente descrito, es explícito que los datos proporcionados en la novela son confusos. La primera voz, Remo Morán, avisa a los lectores en la última frase de su primer monólogo: “El propósito de este relato es intentar persuadirlos de lo contrario...” (10). De ahí que desde la primera página, Morán hace saber a sus lectores que hay un asesinato, sin embargo también insinúa que su declaración es engañosa. Según avanza el texto, las pistas relacionadas al crimen se tejen y destejen y cuando todos los elementos del homicidio están expuestos no se transmite la idea de orden. Es decir, no se sabe qué va a pasar con el asesino y la historia continúa su curso resaltando otros acontecimientos que no tienen que ver con el crimen. Las declaraciones de las voces revelan más bien que el asesinato es simplemente un pretexto para que puedan hablar sobre sus historias. Así, en la novela de Bolaño el delito es el vehículo sobre el cual giran las tres voces; es el eje pero termina siendo algo que se pierde, lo que intensifica el estado desorientado en la novela.

Cabe recordar que a lo largo de este estudio se demuestra que la fragmentación (entendida también como la polifonía, la heterogeneidad, el enredo, o lo infinito, entre otros) representa una de las características sobresalientes en las obras de Bolaño y sirve para acompañar

este sentir incierto y caótico que se respira en la contemporaneidad. En la misma línea, teóricos como Bauman, Vattimo y Hall, mencionados al principio del estudio, confirman estos mismos síntomas de inestabilidad (denominadas por ellos como líquidas, débiles y fragmentadas respectivamente). El pensamiento de estos teóricos y la plasmación de los efectos en los textos de Bolaño sugieren la llegada de un caos y la disgregación de las sociedades. Bolaño expresa la misma idea de inestabilidad y crea, tanto en sus personajes como en sus lectores, este sentimiento desorientado que no ofrece respuestas concretas. Tanto la incertidumbre como el desorden aparecen como fuerzas que irrumpen en cualquier campo puesto que se reflejan en los espacios y se manifiestan en la vida de otros personajes, como se observará en el siguiente apartado.

3.3 Tres voces (des)conectadas: representación de una disolución social

Tras haber demostrado la manera en que Bolaño tuerce algunos elementos detectivescos clásicos, se apreciará ahora cómo estos mismos se suplantán por las situaciones particulares de los personajes. En otras palabras, la novela logra expresar una sensación vacía, incierta y desesperanzada no solo en un sentido general, sino también por la condición en la que se encuentran los personajes. A medida que avanza la novela, el asesinato, que involucra a personas de clase marginal, será reemplazado por el crimen de fraude o por los caprichos de las personas de una estratificación social más alta: Remo Morán, hombre de negocios, y Enrique Rosquelles, político y sociólogo, reemplazan el crimen ocurrido puesto que sus historias se tornan más relevantes que la víctima y el asesino, apenas mencionados en la novela. Es así que en el texto emergen temas como el destierro, el amor fracasado, la corrupción y el fraude, el egoísmo, que

hacen referencia a la situación desfavorable de cada individuo y muestran el deterioro de la condición humana.

Por ende, el punto a tratar en este capítulo recoge los testimonios de los tres personajes para demostrar la manera en que sus declaraciones, sobreponiéndose al crimen, sirven para representar un individualismo que amenaza a cualquier comunidad. A través del uso de los monólogos –en los que se detecta un desequilibrio emocional además de una sensación general de vacío e incertidumbre– se captan a unos personajes que no hacen nada para mejorar o cambiar sus vidas. Así, estos personajes desvelan una actitud pasiva que corrobora que han aceptado su condición. A su vez, esta pasividad hace alusión a la imagen del hielo en el título de la novela. Es decir, la pista de hielo viene a simbolizar a una sociedad estancada, congelada en donde las relaciones se tornan inestables y resbaladizas. Paralelamente, es importante señalar que, a pesar de que su condición estancada e inestable no supone un problema para ellos, estos personajes reflejan desasosiegos que se pueden asociar a los síntomas postraumáticos como pesadillas, sentimientos de incertidumbre, falta de confianza y pesimismo. De este modo, el trauma se representa a través de pinceladas que reafirma un efecto traumático. Así, la inestabilidad del mundo en el que viven y la situación particular de cada uno refleja una falta de equilibrio en sus vidas que a la vez les imposibilita relacionarse y vivir en una comunidad.

En esta obra los protagonistas principales son considerados como “voces” porque ninguno de los tres aparenta sobresalir más; se produce la sensación de estar viviendo en un mundo dominado por los medios de comunicación en donde se reviven palabras y voces sin tener la sensación de contacto. De hecho, no son pocas las veces que los personajes buscan un interlocutor. En el texto aparecen expresiones como: “permitidme una pregunta” (14); “permitidme hablar” (24); “no penséis mal” (25); “¿qué les parece?” (34); “no me pidan que

hable con mesura y distanciamiento” (31); “¿Cómo creéis que me sentí [...]?” (94); “no lo olvidéis” (69); “os lo contaré” (69); “quiero que esto quede claro” (98); “Quiero que lo entendáis [...] me sentí como cualquiera de vosotros, atrapado...” (143). Estas expresiones revelan que los personajes se dirigen a un interlocutor y no se sienten comprendidos, acentuando así una falta de comunicación. A pesar de que están involucradas de una manera u otra con el asesinato y a pesar de encontrarse en los mismos lugares, las tres voces no colaboran entre sí. Dicho de otro modo, cada monólogo se centra en su relato difamándose los unos a los otros. Por ende, están conectadas por tener el crimen como punto de unión, pero están desconectadas, sobre todo considerando que los tres personajes no tienen una relación amistosa entre ellos. Aunque sea de una manera inconsciente, las tres voces interpelan la atención de sus lectores para referir sobre el peligro de una disgregación social. El fracaso comunicativo que se percibe en la estructura novelística se reafirma en las relaciones de estos personajes, puesto que resultan efímeras, imposible de consolidar, o nulas. De manera que, a pesar de que la novela no informa sobre el pasado traumático de los personajes, se pueden captar los efectos. Éstos no representan un motivo de locura o suicidio para los personajes, sin embargo desestabilizan sus vidas en donde no logran integrarse en la sociedad y establecer relaciones afectivas duraderas.

3.3.1 Primera voz: Remo Morán

La voz que abre la novela pertenece a Remo Morán, chileno hombre de negocios, dueño del camping Stella Maris. En la narración de Morán se advierte su individualismo por el intento de justificar su posición social y sus acciones, más que una muestra de compasión por lo sucedido con Carmen y ofrecer explicaciones que ayudan comprender el caso. La falta de compasión se corrobora por la manera “fría” de acercarse al crimen. De hecho, su aproximación

al cadáver se asemeja a la de un detective que acostumbra hacer su trabajo con una distancia emocional. Del mismo modo, la relación de Morán con otros personajes resultará efímera y fracasada. La actitud distante de Morán se aprecia cuando quiere justificar su posición:

No me pidan que hable con mesura y distanciamiento, al fin y al cabo éste es mi pueblo y aunque ahora tal vez deba marcharme, no quiero hacerlo dejando tras de mí un cúmulo de equívocos y engaños. No soy, como se va diciendo, el hombre de paja de un narcotraficante americano, no pertenezco a ninguna mafia latinoamericana de tratantes de blancas, no estoy relacionado con la variante brasileña de la disciplina inglesa, aunque confieso no me disgustaría que así fuera. Sólo soy un hombre que ha tenido mucha suerte, y también soy, o era, un escritor.

(31)

En la cita anterior, se trasmite la idea de estar en un interrogatorio en donde el personaje intenta defenderse de unas difamaciones. Ya se ha demostrado que la construcción de los monólogos es engañosa, además, según avanza la trama, se descubre que el argumento de Morán no tiene relación con el asesinato, debido a que no se ve directamente implicado en el crimen aunque es él quien primero informa a las autoridades. Su argumento tiene más que ver con su situación actual y el fracaso de su relación amorosa. Recordamos que Morán está divorciado y tiene un amorío esporádico con Nuria (quien a su vez mantendrá una relación con Enrique Rosquelles). En este fragmento, Morán quiere defender su imagen y evidencia los estereotipos en cuanto a la representación de los latinoamericanos. De una manera indirecta, Morán acusa a sus oyentes por asignarle un rol de criminal ligado a su situación de latinoamericano, una conclusión asociada a un concepto general estereotipado y no por un proceso de razonamientos. Así se

percibe que Morán se preocupa más por mantener su imagen limpia que colaborar por la resolución del crimen.

Su relación con el asesinato se debe al hecho de que encuentra el cadáver, y a Gaspar y Caridad en el lugar del crimen. En ningún momento expresa sentimientos hacia el asesinato de la víctima, sino que más bien parece estar haciendo el trabajo de detective. Su declaración revela tal deseo: “A veces por las mañana cuando desayuno solo, pienso que me hubiera encantado ser detective. Creo que no soy mal observador y tengo capacidad deductiva, además de ser un aficionado a la novela policíaca” (118). Morán no sólo lee y escribe poemas y novelas detectivescas, sino que también emprende el rol de detective. Al llegar al palacio Benvingut, sus instintos le empujan a registrar el ambiente: “Sé que hubiera debido rehacer el camino, volver a Z y avisar a la policía, pero no lo hice [...] volví a entrar en el galpón y vagué por los pasillos circulares, observando distraído las cajas, contando los reflectores que apuntaban hacia la pista, intentando imaginar qué había ocurrido al amparo de aquella atmósfera gélida” (147). Además, confiesa que de manera inconsciente siente la necesidad de investigar el asunto. Dice Morán: “todavía ignoro qué impulso me llevó a registrar toda la casa” (147). Morán no avisa a las autoridades de manera inmediata, y por lo tanto su declaración sugiere que ha querido entrar en el lugar del crimen por curiosidad y por satisfacer sus deseos de emprender la labor de un detective. Los detalles ofrecidos parecen un informe de la policía, o de una persona atenta que recuerda datos importantes:

En medio de la pista vi un bulto oscuro, ovillado, negro [...] La sangre desde diversos puntos del cuerpo tumbado, había corrido en todas las direcciones formando dibujos y figuras geométricas que a primera vista tomé por sombras. En algunos sectores el reguero casi alcanzaba el borde de la pista. [...] En un ángulo

de la pista descubrí el cuchillo [...] desde donde estaba podía ver que era un cuchillo de cocina, de hoja ancha y mango de plástico. En la hoja, aún a distancia, se notaban las manchas de sangre. [...] me aproximé hasta el cadáver. Desde el primer momento supe que estaba muerta. (146)

Las citas anteriormente mencionadas no muestran sorpresa o disgusto ante la muerte, y su análisis evidencia la distancia emocional típica de una persona que acostumbra a trabajar con estas situaciones. Es más, los datos que ofrece no ayudan comprender quien puede ser el asesino. Dicho de otro modo, Morán describe lo que ve sin analizar o proponer conexiones. En su declaración no se ofrece información útil para llegar al asesino o para comprender sobre lo ocurrido, ni hay indicios que ayuden al lector a resolver el caso. Esta actitud no sólo intensifica su impasibilidad frente al cadáver, sino que corrobora la idea de pertenecer en un mundo dominado por los medios de comunicación. En este mundo las personas están tan acostumbradas a las imágenes violentas que ya se han convertido en una experiencia diaria y el sentido de humanidad se ha perdido. Morán tiene su opinión clara al respecto: “En el resto de España ya habían salido a la luz otros escándalos y el mundo seguía, imperturbable, su curso en el vacío” (189).

No es la primera vez que Morán se encuentra con un cadáver y en sus descripciones deja entrever la indiferencia y naturalización de la violencia, como ofrecen los dos próximos ejemplos. Durante la primera ocasión, en Chile,⁸⁸ unos policías golpean a muerte un hombre obeso mientras los demás presos “dormían amontonados por todas partes y los ronquidos y

⁸⁸ No es casual que la primera vez que Morán encuentra el cadáver ocurra en Chile en el año del 73 (año del golpe de estado) donde Morán estaba preso (como lo estuvo Bolaño) y la segunda vez en México (donde vivió el autor durante su adolescencia) a las afueras de una ciudad en el norte. Ya se ha mencionado en este escrito la similitud entre Bolaño y sus personajes y cómo los mismos, en numerosas ocasiones, representan el *alter ego* de Bolaño. El autor en cuestión no deja de incluir la violencia latinoamericana en sus escritos y al trasplantarla al presente la expande. Además, se demuestra que Bolaño a menudo alude a sus experiencias personales en sus trabajos, lo cual corrobora que sus textos son una respuesta al mundo en que vivió y manifiestan en ocasiones un efecto traumático.

suspiros amenazaban con crecer hasta ahogarnos” (117). En la otra ocasión, en México, Morán describe la escena cuando encuentra el cadáver:

El muerto estaba entre dos montículos de tierra anaranjada, el cuerpo extendido cara arriba, los brazos en cruz, y en la frente, justo encima de la nariz, un agujero mínimo, como hecho con un punzón, aunque en realidad lo había causado una bala del 22. Un arma de marica, dijo uno de mis amigos. El otro era Gasparín,⁸⁹ quien tras echarle una ojeada al muerto no dijo nada. (117)

Esta cita sirve de ejemplo para demostrar que la violencia y la muerte son experiencias habituales y, como en el caso de Morán, son acontecimientos vividos que ya ha afrontado en el pasado. Además, la manera en que describe al cadáver, junto con la indiferencia hacia lo ocurrido, recuerdan a “La parte de los crímenes,” cuarto apartado de la novela 2666 (2004) en el que se relatan los centenares de víctimas asesinadas en el desierto de Santa Teresa (Ciudad Juárez) y en donde, parafraseando al mismo Bolaño, se plasma el infierno de la era contemporánea. Lo anterior mencionado permite dar cuenta de la normalización de la violencia a la par que su actitud. A pesar de su fría aproximación a la violencia, Morán presenta inquietudes interiores que chocan puesto que presenta oscilaciones en sus sentimientos, como se observará con su relación con Nuria.

De hecho, en la voz de Morán se divisa una sensación desorientada y vacía: “En lo que a mí respecta empezaba a estar harto de Z y a veces soñaba con irme, ¿pero a dónde? Traspasarlo todo y vivir en una masía cerca de Gerona no era una buena idea. Tampoco vivir en Barcelona, o volver a Chile. Tal vez México, pero no, en el fondo sabía que no iba a volver: tenía demasiado miedo” (189). Con estas expresiones se ratifica la sensación de inestabilidad dado que Morán

⁸⁹ Gaspar Heredia (segunda voz) es el personaje al quien Morán le dio trabajo en el camping.

confirma no saber cuál es el mejor lugar para él. No obstante, la conformidad de Morán revalida que no sabe lo que significa tener una vida estable o equilibrada. La novela no deja claro cuál es el pasado de Morán y por qué motivo tiene miedo de volver a México, sin embargo se observa que algo le ha afectado de una manera considerable. Sea lo que fuere, el hecho de que no hace nada para cambiar su vida señala que esta impresión para él es normal y en el fondo sabe que no se puede escapar de la violencia.

La sensación de desorientación y vacío reaparecen en la vida íntima de Morán cuando admite no entender sus sentimientos. Cuando habla con Lola, su ex esposa, y presiente que ella ahora está feliz con otro hombre, expresa: “Incomprensiblemente, se me llenaron los ojos de lágrimas y me sentí sólo y perdido” (135). Su reacción ratifica que la separación le ha afectado aunque no consigue comprender lo que siente. Esta situación afecta su siguiente relación, con Nuria, puesto que se basa en un amorío que carece de emociones. Dicho de otra manera, Morán ha perdido la confianza en establecer relaciones duraderas aunque no lo expone de manera clara. En efecto, el amorío con Nuria fracasa puesto que se trata de una relación efímera, vacía de comunicación, y basada simplemente en el contacto físico. En cuanto a su relación con Nuria, afirma: “nunca hablábamos de amor, ni nada que asociara lo que hacíamos de cuatro a siete con el amor” (72). Tras el escándalo del Palacio Benvingut, los únicos temas de conversación por parte de Nuria, que ocurrían sólo durante el acto sexual, son el asesinato, el patinaje, y el fracaso amoroso con Rosquelles (171). En su declaración, Morán describe las obsesiones de Nuria después del crimen que manifiestan un trauma y le contagia. En efecto, Morán señala como la chica constantemente habla del asesinato y el patinaje durante el acto sexual y al cabo de poco tiempo los dos se obsesionan: “desatábamos en una serie de confesiones y soliloquios macabros llenos de gemidos y de planicies heladas con viejas multiplicadas en el hielo” (171). Del mismo

modo, Morán habla de los sueños de Nuria con la sangre de la muerta que forman la letra “N” en el hielo (172). Es evidente que Nuria ha sufrido un trauma y el asesinato de Carmen no se aparta de su mente, a pesar de que nunca la conoció. El testimonio de Morán acaba confirmando que a pesar de que los dos se deseaban mucho, la relación acaba disolviéndose en nada. Sin embargo, antes del crimen la relación tampoco era sólida. Hay una ocasión en la novela donde Morán presiente el fin de la relación:

Durante un rato estuvimos dando vueltas por caminos del interior; el calor era asfixiante y los dos sudábamos copiosamente sin decirnos una palabra. De pronto me sentí muy triste porque pensé que aquella era la vista de la ruptura. Pinos, huerta, picaderos vacíos, viejas tiendas de cerámica al por mayor, desfilaban con una lentitud exasperante. Finalmente, en medio de los bostezos, Nuria dijo que volveríamos al hotel. Al llegar subimos directamente a la habitación. (71)

La imagen de ruptura, del calor asfixiante, y del panorama desolador, asociados al silencio de Nuria, muestra que Morán siente que la relación puede terminar en cualquier momento. A pesar de ello, no cuestiona el silencio o el bostezo de Nuria. Con este escenario asfixiante, además, los dos demuestran que la relación fuera del acto sexual no puede funcionar: “Siempre que la invité a salir recibía una respuesta negativa” (73). Dicho en otras palabras, el escenario arriba mencionado revela una relación desapasionada y aburrida. Se entiende que los encuentros entre Morán y Nuria son simplemente físicos y no son lo bastante sólidos para continuar. Además, carecen de comunicación sustancial, lo que reafirma la estructura misma de la novela basada en voces que se entrecruzan pero no se comunican. En su interior el protagonista sabe que la relación con Nuria no puede funcionar: “en relación con ella, hiciera lo que hiciera, estaba condenado al fracaso” (115). No obstante, sus sentimientos no se aclaran. Él

recuerda la relación de esta manera: “Ahora me río cuando recuerdo aquellas tardes, pero entonces no me reía; y ahora, con frecuencia, tampoco es una risa demasiado clara” (115). De ahí que se percibe la dificultad de entablar una relación y los sentimientos inestables de Morán. La relación entre los dos personajes ya era débil y tras el asesinato se convierte en una unión aún más vulnerable. Las historias de estos personajes corroboran que, a pesar del vacío afectivo que a veces transmiten, lo que ocurre en el entorno de una manera u otra afecta sus vidas.

En el mismo monólogo, se percibe que las relaciones con las otras personas tampoco son sólidas. Desde el principio no se siente unido a Gaspar Heredia (tercera voz), aunque le ofrece el trabajo y en el pasado fueron amigos. Él describe el encuentro con Gaspar al verle tras muchos años: “Nos dimos un abrazo y allí acabó todo [...] Pero después del abrazo una placa de hielo se instaló en mi rostro y fui incapaz de hacer un mínimo gesto de amistad” (16). Así, los sentimientos de Morán están “congelados” y muestran una actitud indiferente hacia la situación económica de su amigo, a pesar de que es latinoamericano como él. Se puede afirmar que la ayuda que Morán ofrece a Gaspar sirve más para mantener una cierta imagen en la sociedad. Morán se preocupa más por quedar bien y proteger su imagen. Lo mismo ocurre cuando descubre el cadáver de Carmen y ve a Gaspar y Caridad en el lugar del crimen pero decide borrar las huellas y esconder el asunto a la policía (149). Morán acuerda con Gaspar que lo mejor es que esté lo más posible alejado del asunto: “Gasparín estaba ilegal en España y su novia sólo Dios sabe quién era” (161). Es así que Morán actúa para proteger su imagen en base a su interés personal y no por compasión o solidaridad, puesto que quiere evitar cualquier escándalo relacionado con su camping o sus trabajadores. Morán tampoco tiene una buena relación con Enrique Rosquelles (tercer narrador). Aunque afirma verle sólo tres veces, no tiene reparos en difamarlo: “[...] pude formarme una idea aproximada del sujeto. Repelente. Un pequeño

tiranuelo lleno de miedos y manías, convencido de ser el centro del mundo cuando lo único que llegaba era a gordito asqueroso propenso a los pucheros” (47).

Se ha podido comprobar aquí cómo la voz de Morán sobresale por su individualismo y su fracaso en entablar relaciones duraderas tanto a un nivel social como a un nivel más íntimo. La aproximación de Morán al crimen es fría y distante puesto que ya tuvo experiencias anteriores relacionadas con la muerte. Además, la información que aporta equivale a la de un detective indiferente, lo cual corrobora que el crimen para él es más una suerte de entretenimiento. Así en cierta medida se retoma la idea expresada en *El Tercer Reich* en donde la violencia es proyectada como un juego. Morán no tiene una vida sentimental estable puesto que no muestra sentimientos que quiere defender. Su relación con los otros personajes (Rosquelles y Heredia) es igual de fría y lo único que mantiene son los encuentros esporádicos con Nuria que resultan ser efímeros y acaban por disolverse. Los sentimientos de Morán hacia Nuria son inciertos, sin embargo, Morán no proporciona indicios de estar molesto por su situación, lo cual enfatiza la idea central de esta investigación: las situaciones violentas, o las relaciones nulas, o las condiciones de derrota y hundimiento, por ejemplo, no son motivo de locura o suicidio. Por otro lado, se ha observado un desequilibrio cuando por ejemplo afirma no entender los sentimientos de soledad y tristeza. También confiesa su inconformidad de quedarse en el pueblo de Z y el temor de volver a México, por lo tanto se corrobora la idea de que está en un mundo incierto que le atrapa. Se puede aseverar que Morán no puede encontrar un equilibrio en su vida y esta situación afecta a un nivel más amplio puesto las relaciones son efímeras. Los otros personajes irán revelando una situación igualmente tambaleante y a pesar de las duras condiciones, sobre todo la de Gaspar Heredia, siguen con sus vidas.

3.3.2 Segunda voz: Gaspar Heredia

La segunda voz presentada pertenece a Gaspar Heredia, mexicano que trabaja como vigilante nocturno en el camping de Morán y vive ilegalmente en España. Heredia, al igual que Morán, siente indiferencia hacia el cadáver. De hecho, a pesar de conocer la víctima, no revela disgusto o compasión frente a su muerte. Su llegada al Palacio Benvingut se debe a la atracción que siente por Caridad (otra mendiga) pero esta relación no se demuestra sólida no sólo por el carácter enfermizo e impreciso de Carmen, sino también por la poca confiabilidad que transmite la voz de Heredia. Su confesión diverge de los otros, puesto que ofrece un punto de vista desde una posición más marginada:

Debo aclarar que yo no pedí el trabajo [...] yo no soy de los que piden caridad.
[...] Mi situación legal en España, salvo los primeros meses, era, por decirlo de una forma suave, desesperada: no tengo permiso de trabajo, vivo en una especie de purgatorio indefinido a la espera de conseguir dinero suficiente para ahuecar el ala o pagar un abogado que arregle mis papeles. Por supuesto ese día es un día utópico, al menos para los extranjeros que como yo poco o nada poseen. De todas formas no me iba tan mal. (11)

Con esta declaración, Heredia abre su monólogo y deja claro de inmediato su situación de marginado ilegal, pero no pide compasión y, con su carácter orgulloso, se muestra acostumbrado y conforme a esta condición de vida. A través del monólogo, también da a conocer las condiciones de los más pobres y en el texto no faltan ocasiones en las que se ofrecen datos sobre los otros trabajadores en el camping: “tres extranjeros sin permiso de trabajo y tres españoles viejos a los que ya no querían en ningún sitio” (26). En el camping, Heredia conoce a otras personas que, como él, llevan una vida complicada. Destaca la figura del Carajillo, un viejo

siempre borracho que tiene como tema de conversación preferido la Guerra Civil y la pareja de vagabundas Carmen (la víctima) una mujer ya mayor, y Caridad, una muchacha, descritas las dos con una apariencia enfermiza (22-23). Caridad cobra un papel importante en la vida de Gaspar, a pesar de que su declaración tampoco ofrece una afirmación clara y tajante con respecto a sus sentimientos.

De la misma manera que las otras voces, Heredia advierte una cierta inestabilidad emocional puesto que afirma tener sentimientos hacia Caridad (la muchacha vagabunda) y al mismo tiempo revela incertidumbres. Mientras trabaja en el camping, algo de Caridad le atrae e intenta iniciar una relación con ella: “Nunca conseguí que me sonriera aunque hice todo lo posible” (52); “comencé a acostumbrarme a caminar por el pueblo con la remota esperanza de encontrar a Caridad” (59). Cuando se acerca al Palacio Benvingut para buscarla, no tiene claros sus sentimientos: “¿Qué era lo que de verdad andaba buscando?, ¿quería, pasara lo que pasara, encontrar a Caridad?, ¿y en el supuesto de hallarla estaba dispuesto a hablarle?, ¿estaba dispuesto a confesar lo que sentía por ella? Pensé un buen rato [...] y me interné por el camino privado sin tener claros mis objetivos ni mis sentimientos” (120). Aunque Heredia duda de sus sentimientos, decide compartir con ella su tienda de campaña:

Caridad se adaptó bastante bien a la vida del camping, aunque al principio no era fácil notarlo pues casi no hablaba y yo casi no le hacía preguntas. Más que compartir una tienda nos las turnábamos: a la hora en que me iba a dormir ella se despertaba y a la hora en que yo me despertaba ella recién empezaba a tener algo de sueño. Sólo hacíamos una comida juntos, la de la mañana, que para mí era la cena y para ella el desayuno, y que consistía en queso, yogur, frutas, jamón dulce, pan integral, en fin, una dieta pensada para devolverle los colores y que Caridad

tomaba a regañadientes. A veces nos encontrábamos en el bar del camping por pura casualidad, y solíamos beber una cerveza juntos. Hablábamos poco. (162)

La cita anterior permite dar cuenta de la relación fría y silenciosa entre la pareja. Ninguno de los dos expresa sentimientos y tampoco las acciones muestran apego. La rutina diaria más bien proyecta una imagen basada en hábitos opuestos. Esta presentación aumenta la distancia y crea una sensación mecánica sobre todo teniendo en cuenta que apenas hay comunicación verbal entre la pareja durante toda la novela. Caridad y Heredia casi no coinciden y si ocurre es por azar. Este fragmento retoma la idea general de estar en un mundo poblado por autómatas que actúan por una inercia o por unos intereses individuales sin tener mucha consideración por el otro.

El aspecto y el nombre de Caridad corroboran esta última idea en donde no existe un sentir de comunidad y cooperación. Es decir, la chica parece no existir y esta cualidad, junto a su nombre que evoca a un sentimiento de solidaridad, simboliza la ausencia de esta práctica. Las descripciones físicas de Caridad parecen relatar a alguien que no parece ser de carne y huesos: “¿Nos miramos la cara en algún momento? No, creo que no, aunque es posible. Y si la miré pude notar que su rostro tenía la virtud de la goma de borrar. ¡Se iba y volvía!” (39). Caridad se muestra en todo momento de una forma misteriosa: tiene un aspecto fantasmal y enfermizo (183). En la novela se alude a la enfermedad de la chica en múltiples ocasiones. Heredia describe a la chica como enferma desde la primera vez que la ve (23). Según le cuentan, la chica ya estaba enferma antes de llegar al camping con un amigo y los dos eran conocidos por su aspecto de “desesperados terminales” (183; 51). Caridad se alimenta muy mal, le falta el apetito (138); la chica también tiene frecuentes hemorragias nasales (162). Igualmente, a Carmen le gusta vagar por la ciudad sin rumbo, siempre va acompañada de un cuchillo y aparece con los ojos borrosos

en varias ocasiones (51; 50).⁹⁰ Además, Heredia confiesa que hay algo de la chica que le perturba: “algo en Caridad volvió a producirme una sensación de extrañeza y peligro;” “su voz era la voz más inquietante que jamás había escuchado” (61; 162).

Con estas citas, la voz de Gaspar Heredia muestra una cierta inquietud además de poner de manifiesto el carácter impreciso de Caridad. Considerando el nombre (Caridad) asociado con su aspecto esquelético, fantasmal, y enfermizo, se puede atribuir al personaje un valor simbólico. El término “caridad” se refiere a un sentimiento de solidaridad, auxilio o limosna, todos términos asociados con el amor hacia el prójimo. No es de extrañarse entonces que Bolaño quiera referirse al mal estado y al deterioro de este concepto. Es decir, eligiendo a un personaje con este nombre –y que en el texto se presenta como un espectro silencioso y ausente que está enfermo– Bolaño advierte sobre la futura desaparición de esta práctica, al igual que su ineficacia o insuficiencia para la sociedad.⁹¹

⁹⁰ La descripción de los ojos borrosos aparece en las siguientes páginas: 50, 60, 151, 190, 192.

⁹¹ Según informa Cynthia Sanborn, la caridad y la práctica filantrópica en América Latina son ineficaces y requieren mucho esfuerzo. En su artículo, ofrece una panorámica histórica del concepto y expone las principales problemáticas que representan un obstáculo para la divulgación y la continuidad de dicha práctica. Entre los mayores obstáculos está el hecho de que muchos donantes no se sienten lo suficientemente involucrados o identificados con sus beneficiarios; muchas organizaciones están orientadas en sus intereses empresariales (43); el donante privado es motivado por motivos religiosos y de interés propio (29). En cuanto a las organizaciones, Sanborn añade el problema de que ellas dependen de sus propios recursos y el estado o las élites no realizan contribuciones financieras suficientes para su desarrollo (44). Otro problema fundamental es el hecho de que la mayoría de los donantes, sean ellos ciudadanos del país o de las naciones extranjeras más ricas, no defienden realmente verdaderas transformaciones sociales (44). Sanborn concluye argumentando que buena parte de esta actividad sigue dispersa y es ineficaz para producir un cambio social significativo y lo que es más grave, “buena parte ni siquiera lo intenta” (46). Finalmente, Sanborn considera importante repensar los siguientes factores: la construcción de alianzas más sólidas; la reflexión para buscar una coherencia y eficacia en los esfuerzos para resolver tales problemas; fortalecer e incluir otros grupos de la sociedad civil, como los pobres y los marginados y convertirlos en seres más activos, portadores de tales derechos y no simplemente receptores (47). Así se muestra el individualismo, la incomunicación y la falta de cooperación entre las personas, atributos necesarios para realizar un proyecto sólido que beneficie a la sociedad. Aunque el artículo de Sanborn se refiere más específicamente a las sociedades contemporáneas latinoamericanas, no es erróneo tener en cuenta las ideas expuestas para expresar la falta de comunicación, cooperación e interés que existe en el mundo creado por Bolaño. De este modo, la condición de Caridad es un comentario de Bolaño sobre el sentido mismo del concepto de la caridad: los ricos mantienen a los pobres en un estado perennemente pobre pero con la ilusión de que existe compasión.

Por consiguiente, a través de la sensación vacía entre Gaspar y Caridad y el posterior deterioro de esta, se expresa un sentimiento de disolución. Paralelamente, se advierte de la posible desaparición de sentimientos de caridad, compasión y altruismo, todos ellos necesarios para mantener una sociedad equilibrada y solidaria. La relación desconectada entre Caridad y Heredia, y también entre los otros personajes en *La pista de hielo*, plasma los mismos problemas de inconexión e individualización que amenaza al conjunto de una sociedad.

Los datos que el narrador proporciona para describir a Caridad, hacen dudar sobre la existencia de la chica añadiendo así un sentir incierto en el lector. No son pocas las veces en el texto que Caridad es percibida como invisible. Valga como ejemplo la escena de la pelea en el camping. Cuando Heredia acude para aplacar la pelea entre dos alemanes, descritos como gigantes, de repente éstos se marchan porque ven a Caridad (situada detrás de Heredia) con un cuchillo y no quieren salir heridos. Heredia se sorprende de que nadie de los que han asistido a la escena en el camping comenta sobre Caridad y el cuchillo: “Comprendí que nadie había visto el cuchillo en las manos de Caridad, excepto los alemanes y yo;” y más adelante expresa: “por un segundo pensé que la muchacha del cuchillo sólo vivía en mi imaginación” (184). De la misma manera, Remo Morán duda de ella cuando los encuentra en el palacio Benvingut y, tras afirmar que la chica parecía sonámbula, declara: “Creo que no existe ninguna muchacha del cuchillo” (149).

Las citas abren la posibilidad de argumentar que la figura de Caridad es fruto de la imaginación de Heredia. Ya se ha visto cómo la relación entre los dos es extraña, casi ni se percibe. En la parte final de su monólogo, Heredia muestra inseguridad cuando se siente inquieto e intenta convencerse que la expresión de Caridad, con sus ojos borrosos, se debe al agotamiento y al cansancio de la chica:

En sus ojos, brevemente, vi la placa borrosa que ya conocía y que en ella, en su rostro, actuaba como un succionador hacia otra realidad. Los ojos borrosos, me dije a mí mismo, son producto del agotamiento y de la mala alimentación de esta muchacha, y punto. O bien: es natural que unos ojos oscuros, cabalmente negros, se vean borrosos con tal y cual luz. Pero la verdad es que nada conseguía tranquilizarme. Cada día que pasaba se iba acrecentando mi miedo. ¿Miedo de qué? Con certeza no puedo decirlo, aunque supongo que era miedo a dejar de ser feliz. (191)

Aunque sus palabras muestran una cierta incertidumbre, admite que tiene miedo. Se puede deducir que Heredia crea a la figura de Caridad para aliviar la dura condición en el que se encuentra, sin embargo no logra tranquilizarse puesto que el aspecto enfermizo de la chica se puede relacionar a una felicidad distorsionada, herida o mal tratada. De hecho, cuando duda de la existencia de Caridad y cuando ve a sus ojos borrosos o su mala salud, Gaspar pierde la serenidad. Al comenzar su monólogo, muestra un carácter fuerte, orgulloso, se presenta como un personaje que no se hace la víctima y no quiere la compasión de otros. A pesar de ello revela inquietudes interiores. Los sentimientos de Gaspar hacia Caridad, que oscilan entre la incertidumbre, el desasosiego y la atracción, justifican el miedo de quedarse solo aunque él no lo declara con seguridad. De este modo la situación sentimental de Gaspar no dista mucho de la de Morán o del Recluta. Los tres personajes manifiestan una inestabilidad interior aunque no logran comprenderlo. A diferencia de los otros dos, Gaspar termina marchándose del camping con Caridad, no obstante, no hay suficiente información para saber el paradero de los personajes.

Simultáneamente, los tres personajes (Morán, el Recluta y Gaspar) ofrecen pinceladas sobre el contacto directo con la violencia o con una situación extrema. Morán declaró haber sido

testigo directo de la violencia y de la muerte; por otra parte, el Recluta sobrevive como mendigo en “el pueblo del infierno” y algo en su interior le motiva a cometer el asesinato. También, la situación socioeconómica de Heredia y su condición de marginado son motivo de ansiedad, como ofrece el siguiente ejemplo: “soñaba con comisarías crepusculares barridas por el viento, archiveros despanzurrado en el suelo, fichas amarillas de extranjeros con permiso de residencia caducados desde hace muchos años, papeles que ya nadie leía y que el tiempo iba borrando. Casos archivados y perdidos” (191). Este sueño reafirma la preocupación de Heredia puesto que es extranjero, sin papeles y un lugar permanente en el que residir. La desaparición de los casos en el sueño revela también su pérdida en la fe en el sistema y la falta de esperanza para un futuro mejor. Es preciso recordar que el personaje no tiene un trabajo fijo y su permanencia en el camping es pasajera. Es así que se corrobora la idea de que Heredia se apoya en la figura de Caridad como motivación: “En el fondo sólo sabíamos que estábamos colgando en el vacío. Pero no teníamos miedo” (175), declara al final del verano cuando él y Caridad tienen que dejar el camping. De este modo, el personaje muestra un lado más sensible que los otros, aunque siempre queda la sensación de duda, puesto que no se sabe cuál será el destino, ni se muestra ningún tipo de evolución. Asimismo, su discurso es difícil de entender puesto que está repleto de detalles imprecisos.

En efecto, cuando llega al palacio Benvingut para encontrar a Caridad y se entera del asesinato de Carmen, la narración adquiere un tono misterioso que se intensifica también por la disposición del palacio y por las sensaciones de atracción y peligro inexplicables en la novela: “A partir de allí era como estar drogado. A partir de allí el mundo se convertía en algo distinto y las sospechas y temores previos adquirirían otra dimensión” (120); “El cuchillo, el hielo, la mañana, el cuerpo de la cantante, el caserón, los ojos de Caridad, todo comenzó a dar

vueltas...” (151); “la sensación de no estar pisando terreno firme persistía” (191); “pensaba en la pista de hielo y eso sí que me daba miedo. Miedo de que algo de la pista estuviera allí, enganchado, oculto en la oscuridad” (175). Tales citas permiten dar cuenta de la voz perturbada de Heredia y, junto con la intranquilidad anteriormente mencionada, evidencian la presencia de un trauma. A pesar de ello, Heredia nunca muestra disgusto o tristeza frente a la muerte de Carmen y no expresa ningún tipo de sentimiento. Se puede decir que ha sufrido una suerte de parálisis emocional que le impide reaccionar. Heredia reconoce tener miedo cuando está en el Palacio Benvingut, por consiguiente, no es erróneo asociar sus inquietudes con la incertidumbre que reserva su vida en general y el futuro. Es así que, aunque de manera titubeante, el personaje refleja sus desasosiegos y la imposibilidad de desconectarse por completo de su alrededor.

En este apartado se ha podido observar cómo Heredia también refleja un trauma, aunque no se puede establecer con certeza que sea más sensible que los otros personajes. El caso de Heredia es ejemplar, puesto que su condición económica y social es más dura que los otros dos testigos. No obstante, estar a la deriva no supone un motivo de bloqueo para él. También, Heredia es el único personaje que conoce personalmente a la víctima y mantiene contacto diario con ella, y en su testimonio nunca expresa tristeza o compasión por lo ocurrido. A pesar de ello, revela una inestabilidad emocional por Caridad al punto tal de transmitir duda sobre su existencia. Las inquietudes interiores del personajes ocurren también cuando se acerca al Palacio Benvingut después de la muerte de Carmen, lo cual indica que el acontecimiento le ha afectado. De esta manera, resulta complicado entender la personalidad de Heredia. Además, su declaración no aporta información sobre el asesinato, lo cual aumenta aún más la confusión en el lector.

3.3.3 Tercera voz: Enric Rosquelles

La última voz pertenece a Enric Rosquelles, sociólogo, psicólogo, funcionario del ayuntamiento y de nacionalidad española. Al igual que los otros personajes, no logra establecer relaciones exitosas. Ya se ha visto en el primer apartado de este capítulo que la pista de hielo es el lugar que Rosquelles construye con el objetivo de entablar una relación amorosa con Nuria. Con todo, la relación acaba rompiéndose después del asesinato. También sale a la luz el escándalo de la malversación de fondos para la pista y es detenido y encarcelado. La conversación con el policía es el único momento que Rosquelles relata en relación el crimen. En su monólogo, como los otros, resalta su historia personal y el asesinato pasa a ser un acontecimiento de poca importancia. A continuación, se demostrará el lado narcisista y egoísta de Rosquelles en donde sale a la luz su fracaso social, sobre todo teniendo en cuenta su papel de sociólogo, político, educador y psicólogo. Rosquelles, al igual que Morán, quiere justificarse y mantener su imagen limpia. Sus palabras evidencian un descontento general:

¡En Z ya lo había hecho todo! ¡Algún día Pilar dejaría de ser alcaldesa y qué iba a ser de mí, ante qué clase de políticos debería arrastrarme! Miedos nocturnos que aplacaba conduciendo cada noche de regreso a casa. Cada noche solo y agotado. Dios mío, cuántas cosas tuve que hacer, cuánto que tragar y digerir a solas con mi alma. Hasta que conocí a Nuria y cayó en mis manos el proyecto del palacio Benvingut... (15)

En su monólogo, el narrador añade también sentimientos de vacío: “Mi propio carácter con el paso del tiempo iba vaciándose de esperanzas” (15). “No soy un monstruo [...] También: soy socialista y creo en el porvenir. O creía. Perdonadme. No estoy pasando unos días muy gratos que digamos. Creía en el trabajo...y en la justicia...y en el progreso” (24). Rosquelles

también observa su entorno y pinta un escenario degradante: “Vaya me parecía advertir segundo a segundo el envejecimiento de las cosas y de las personas, todos atrapados en una corriente de tiempo que sólo conducía a la miseria y a la tristeza” (140).

Las citas anteriores permiten dar cuenta de la pérdida de fe en el trabajo y en la vida del protagonista. Como se ha señalado al principio de esta investigación, los teóricos posmodernos han evidenciado la incertidumbre como una característica predominante en la que se encuentran las sociedades posmodernas. La situación de Rosquelles no deja muchas esperanzas para un futuro mejor puesto que, aun teniendo estudios y trabajo, no logra encontrar la paz interior. Así, se respira un desencanto en cualquier esfera social, sea esta más o menos privilegiada.

En su monólogo, Rosquelles tiene complejos en cuanto a su propio cuerpo: “Soy gordo y no mido más de un metro sesenta y tres” (24). En el texto se expresa de manera evidente que no aprecia su cuerpo:

¿Cómo comparar mi gordura, mi desangelados redondeces con los bíceps duros de Nick? ¿Cómo comparar mi estatura, por debajo de la media, con el metro ochentas, por lo menos, de los rubiales? El asunto, objetivamente, era ridículo. Cualquiera otro se hubiera reído de tales temores. Yo, en cambio, sufrí como nunca. La ropa y el espejo se convirtieron en dioses benévolos y terribles. [...];Tengo una dentadura espléndida! ¡No se me cae el pelo! Consuelos de psicoanalista que yo mismo me daba delante del espejo. ¡Tengo un sueldo extraordinario! ¡Una carrera prometedora! Pero lo hubiera cambiado todo para estar con Nuria y estar cómo Nick. Entonces pensé que el Palacio Benvingut era como una isla, y llevé a Nuria. La llevé a mi isla. (43)⁹²

⁹² Ejemplos similares en donde el protagonista comenta sobre su propio cuerpo se encuentran en las páginas 69, 127,128.

Estas exclamaciones demuestran que el protagonista tiene inquietudes y complejos de inferioridad. Al mismo tiempo, se entiende que considera al palacio Benvingut como su isla, eso es, un lugar donde puede desconectarse de su vida real y vivir una fantasía. Su espacio se convierte en un lugar de escape donde puede huir de las cosas que le atormentan cotidianamente y está dispuesto a todo para entablar una relación con Nuria. Sus desasosiegos adquieren más peso si se considera que él mismo es un psicólogo. Es decir, el texto no deja mucho espacio para el optimismo con la figura de un psicólogo lleno de manías que debería de ser la persona que trata de ofrecer soluciones y ayudas para los demás. Igualmente, la intranquilidad de Rosquelles se aprecia porque no está satisfecho con su cuerpo y con su trabajo, siendo estas cualidades más externas. En otras palabras, la crisis de Rosquelles se debe a su egoísmo por un asunto más “material” como es su imagen social. Rosquelles no percibe su aspecto físico o su posición en el trabajo como algo que él puede mejorar a través de motivación y esfuerzo. De este modo, se revela una actitud pasiva y una fragilidad psicológica frente a una sociedad cada vez más exigente en donde la imagen exterior y la perfección es lo que más cuenta. De hecho, Rosquelles revela sus manías perfeccionistas no sólo en el cuerpo sino también en su trabajo (81). A pesar de que la novela va en contra de esta ideología y demuestra que la belleza no es duradera, implica que los seres humanos han internalizado los cánones de belleza lo cual lleva incondicionalmente al fracaso.

El mismo Bolaño expresa esta idea al hablar de la *Pista de hielo*: “En la pista de hielo (1993), hablo de la belleza, que dura poco o cuyo final suele ser desastroso” (*Entre Paréntesis* 19). La belleza de la que habla Bolaño, aquí se refiere más específicamente a la figura de Nuria, es la de la joven patinadora olímpica que está en el centro del triángulo amoroso con Rosquelles y Morán. Ella, a pesar de su belleza física y su éxito, no logra evolucionar y tampoco sale

ganadora en sus relaciones. El fracaso de Nuria se da también en su trabajo puesto que fue expulsada de la Federación de Patinaje y obtiene un trabajo esporádico con varias revistas que le ofrecen dinero por posar desnuda (169). Pues sabido es que, y corroborando lo que afirmó Bolaño en la cita anterior, la belleza de Nuria no es suficiente para proporcionar una cierta estabilidad. Al final de la novela, el fracaso de Nuria es inevitable porque es valorada solo por su belleza corporal. Su fracaso se vislumbra en la novela no sólo a través de las relaciones amorosas con otros novios que no resultan, sino también por sus continuas obsesiones sobre la perfección demostrando así no conseguir un equilibrio emocional (72; 80; 171; 172).⁹³

Volviendo a Rosquelles, en su monólogo, a diferencia de Heredia, los sentimientos hacia la chica son expresados de forma clara: “allí frente a mí estaba la mujer más hermosa que jamás hubiera visto. ¡La más hermosa que jamás veré!” (26). A partir de este día Rosquelles hace lo posible para conocerla en persona aunque sabe desde el principio que la relación no puede funcionar: “mi corazón por primera vez se imponía a mi cerebro y yo lo seguía obediente y entusiasta. Esto sucedió en primavera, según recuerdo, y en ningún momento dejé de presentir que me encaminaba hacia el abismo y la ruina, pero no me importó. Si lo menciono es simplemente para no dar una imagen distorsionada de mi lucidez. Tampoco ahora me importa” (27). Por más que esté enamorado, no habla de ello con la chica. Según Nuria, “Él jamás exteriorizó sus sentimientos, tal vez si le hubiera pedido ir a la cama las cosas ahora serían distintas” (171). Cabe recordar además la conversación telefónica entre Rosquelles y Nuria cuando él es arrestado por la policía y es llevado a la cárcel. La única frase que pronuncia es la que declara su amor por Nuria y su forma de expresarla, de manera silábica, la disuelve

⁹³ Hacia el final de la novela, Remo Morán describe los momentos pasados con Nuria antes de marcharse del pueblo. Nuria tiene pesadillas constantes y se vuelve obsesiva sobre el asesinato, el patinaje y el fracaso de sus sentimientos por Rosquelles (171-172).

imposibilitando así la entrega clara del mensaje (157). Es explícito que la relación en la novela no resulta exitosa, y no es hasta el final que Nuria se da cuenta de cuánto la amaba Rosquelles. A pesar de ello, cuando sale de la cárcel sólo busca las fotos desnudas de la chica y ninguno de los dos se vuelve a contactar. Así, se entiende que Rosquelles está “enamorado” simplemente en la belleza del cuerpo de Nuria, por lo tanto se trata de un sentimiento superficial.

La relación de Rosquelles con los otros personajes en el texto tampoco se logra. Cuando descubre el amorío entre Nuria y Morán, más que expresar disgusto por la traición de la chica, exterioriza su odio por Morán y dedica tres páginas a infamarle. De este apartado, también destaca el carácter discriminador de Rosquelles hacia los sudamericanos, los negros, los musulmanes, y los más pobres (94-97). En una frase, describe a los trabajadores del camping de Morán como: “seres zarrapastrosos y heridos, resentidos, desadaptados, silenciosos, enfermos, con los que uno preferiría no encontrarse en una calle desierta” (96). Mediante estas actitudes, se observa un problema de discriminación que representa una contradicción con su perfil exterior. Es preciso recordar que Rosquelles es psicólogo, sociólogo, educador y estudia derecho. Cuando el policía acude a su oficina para arrestarlo se queda impresionado por los numerosos diplomas y certificados en la pared relacionados con la psicología y la educación (155-156). Es así que la imagen exterior de Rosquelles rompe con su imagen interior mostrando que su profesión no es motivo de vocación, de solidaridad o aspiración para ayudar al prójimo. Se desvela aquí una manera distinta de demostrar la falta de una colectividad humana puesto que Rosquelles actúa para su beneficio individual, ni siquiera para Nuria que tanto ha declarado amar.

De hecho cuando sale de la cárcel afirma contemplar la realidad con más serenidad y distancia y parece haber superado su frustración (193). Acto seguido, resalta cómo las cosas que han tenido un gran impacto se olvidan pronto: “Cuando por fin volví a Z todo era tan distinto que

pensé que me había equivocado de pueblo. En primer lugar, nadie me reconoció, lo que resultaba extraordinario ya que durante muchas semanas fui el personaje más famoso del lugar y costaba creer que en tan poco tiempo todo el asunto hubiera sido olvidado” (199). Con esta declaración, se corrobora la normalización de los fraudes, de los escándalos políticos y de los crímenes, que a su vez reafirma la continuación de los mismos, sobre todo si se tiene en cuenta que el castigo de Rosquelles ha sido mínimo, dado que sale de la cárcel tras el pago de una fianza.

Para finalizar, Rosquelles concluye la novela con esta afirmación: “Lo perdido está perdido, digo yo, y hay que mirar hacia adelante...” (200). Con este final, la novela insinúa la continuidad de los fraudes, de los asesinatos y de los fracasos de la justicia. A su vez, esta continuidad es representada por los puntos suspensivos que, durante toda la novela, se han utilizado para producir la prolongación de cada voz. Esta estructura sugiere también la imposibilidad de cerrar un círculo, una historia. De modo que, en cierta manera los puntos seguidos marcan la continuidad de las angustias, de los amores rotos, de los fracasos y de las corrupciones, como expresa este ejemplo. A través de la figura de Rosquelles (psicólogo, educador, sociólogo, político y abogado), la novela de Bolaño insinúa el fracaso de cualquier proyecto social para el futuro y refleja la condición estancada de la humanidad.

El comportamiento de Rosquelles demuestra que no ha evolucionado. Su presencia en la cárcel y la pérdida de su trabajo, no le han servido como lección ni como una motivación para mejorarse. No está demás señalar que la frase anteriormente citada es la última frase de la novela, de modo que adquiere un valor significativo en el texto. Este final con los puntos suspensivos, refuerza la idea de la continuidad mencionada anteriormente. Aunque esta escena puede representar algo positivo, una imagen esperanzadora, puesto que el texto termina abierto y no se sabe lo que va a pasar con el protagonista tras marcharse del pueblo, la actitud del narrador

y la información que va dejando, indican una realidad desesperanzada. Sin embargo, se espera que el lector establezca sus propias conclusiones. De este modo, la obra de Bolaño, aunque repleta de imágenes y situaciones fracasadas, no ofrece un final concluyente. Más bien con esta elipsis se marca un silencio que ratifica la incomunicación de las voces en la novela. Siendo así presentados, estos puntos suspensivos también marcan un intento por decir algo, para dar finalidad al asunto, sin embargo no se lleva a cabo.

3.4 Una sociedad no social

En este capítulo se ha empezado por analizar la constitución de los espacios, dado que representan el mundo por el que giran estos personajes y del que son producto. Entre estos lugares, la pista de hielo es el símbolo y el espacio central de la novela. Es el que se construye con el objetivo de llevar a cabo una relación que, sin embargo, fracasa. De modo que el hielo representa la inconsistencia tanto de las relaciones como del vivir en general. El hielo es una superficie sólida pero frágil y que en cualquier momento se puede disolver. Siendo así, resulta difícil moverse; es un terreno resbaladizo en el que no es fácil adentrarse. Al mismo tiempo, el Palacio Benvingut manifiesta un lugar igualmente inestable, con una estructura multidimensional y una superficie movediza. El camping y la ciudad de Z son lugares que tampoco proporcionan estabilidad en la vida de los personajes. Y no podía ser de otra manera que la disposición inestable del espacio se refleja en la vida de los personajes, donde no logran encontrar tranquilidad ni establecer relaciones duraderas.

Esta inestabilidad constante en la novela aparece como algo normal, una condición que es imposible evitar. La inconsistencia en la vida de los personajes, tanto emocional como física, no aparece como algo a lo que hay que hacer frente. En pocas palabras, la actitud de los personajes

deja intuir que es la única condición que existe y hay que convivir con ello. Por esto, resulta complicado hablar de esperanza en la novela a pesar de su carácter ambiguo. El mundo que nos presenta Bolaño aquí es un mundo donde las personas no cuestionan su condición de derrota y hundimiento. Los personajes además no reaccionan frente a la violencia, como el asesinato de Carmen en donde ni siquiera los que están más cerca de ella, como Caridad y Heredia, expresan sentimientos. En este capítulo, se ha venido describiendo un punto de vista más amplio con tres personajes que, a pesar de representar diferentes roles sociales, coinciden por desvelar la misma sensación de incertidumbre, inestabilidad o egoísmo.

Es más, los únicos personajes que actúan para mejorar sus vidas son Carmen (la víctima) y Nuria (la patinadora). El sentir desesperanzado en la novela aumenta si se piensa que el personaje más activo en la novela (Carmen) muere. De hecho, la mujer acude a la oficina de Rosquelles exigiendo un piso de protección oficial a cambio de su silencio en cuanto a unos asuntos que en la novela nunca llegan a aclararse. Así, se pone de relieve un carácter rebelde que se silencia. En este sentido, el cuerpo de Carmen puede funcionar también como una señal de advertencia para Nuria y para Caridad. Nuria se esfuerza y ensaya diariamente para lograr un puesto en el equipo nacional, no obstante sus esfuerzos resultan vanos puesto que no logra continuar con su carrera de patinadora. Lo mismo ocurre con su vida sentimental. Nunca entabla una relación amorosa estable y cuando se da cuenta de que el amor de Rosquelles es genuino, es demasiado tarde para ella. La muerte de Carmen sobre la pista de hielo, como se ha señalado al principio de este capítulo, simboliza la muerte del amor (no logrado), pero también marca la muerte de algo más amplio. Marca el fin de la estabilidad, ya sea en las relaciones ya sea en lo profesional. Recordemos que la patinadora es expulsada del equipo nacional y acaba con un trabajo temporal posando desnuda para algunas revistas.

Adicionalmente, no existen voces femeninas en la novela. Se ha visto que las tres voces aquí, a pesar de representar diferentes esferas sociales, ofrecen simplemente un punto de vista masculino. Los personajes femeninos son creados desde el punto de vista del hombre. Asimismo, ya se ha visto como los roles de las mujeres van perdiendo relevancia en la novela (Nuria), desaparecen (Carmen) o se presentan como ausentes (Caridad). Esta última, con su carácter fantasmal, esquelético y enfermizo, es un personaje que ni se percibe en carne y hueso. A pesar de ello, su silencio y su rol ausente adquieren un peso importante en la novela si se considera que su figura representa la falta de caridad, solidaridad, compasión o ayuda, como se ha visto previamente. Esta forma es una manera de llamar la atención y de añadir una crítica a la concepción frívola sobre las mujeres y es también a través de ellas que se exponen los defectos que existen en la sociedad.

La estructura del texto también manifiesta la disolución de la sociedad con su presentación a tres voces intercaladas, todas ellas conectadas por el crimen que sin embargo no se escuchan y no son escuchadas. El crimen, y por tanto la muerte, es el único vehículo de conexión entre las personas y, aún y todo, no los conecta. La separación entre las tres voces se da de una manera aún más acentuada si se considera que, a pesar de tener algo en común, no colaboran entre ellas y se oponen. Morán y Heredia, por ejemplo, son latinoamericanos y los dos han sido amigos previamente, sin embargo los dos no se aprecian y su contacto es mínimo, sólo por coincidencia o por trabajo. Del mismo modo, Morán y Rosquelles tienen en común la misma mujer, Nuria, y los dos tienen un estado social más alto que el de Heredia. A pesar de ello, no pertenecen a los mismos círculos y cuando se encuentran, en una sola ocasión en la novela, la interacción entre ellos es distante y no es amistosa.

Dicho esto, se puede establecer que el asesinato en la novela representa el vehículo por el cual acontecen las otras historias. El crimen aquí se utiliza como pretexto para destapar la situación personal de cada voz y ofrecer el mensaje de que es necesario estar atentos para evitar cualquier disolución social. Tomando en consideración el título de la novela, *La pista de hielo* sugiere que la condición humana está “congelada,” estancada en un mundo cada vez más hostil de incertidumbres y sinsentidos. La otra palabra del título, “la pista,” también insinúa el fracaso de cualquier tipo de investigación o búsqueda, como se ha demostrado con el asesinato de Carmen, además del fracaso de la búsqueda de otras salidas, otras oportunidades para una vida mejor. Así, se establece un vínculo entre la pista de hielo y la pista del crimen; en los dos casos, se da cuenta de las propiedades de estancamiento, disolución e inestabilidad, intensificadas por la simbolización del hielo.

A medida que avanza el texto, se va dibujando una escena de contornos confusos que impide trazar un camino certero que lleve a la resolución. Por ende, los indicios ofrecidos por las voces, y la trama, ya fragmentada por presentarse en tres voces, se convierten en elementos inconsistentes y todo adquiere un tono incierto. Aunque se ven hastiados, los protagonistas no realizan esfuerzo alguno por cambiar su destino. Ellos se limitan a describir sus situaciones desfavorables, viven al día y saben que las dificultades no están motivadas para mejorarse.

Asimismo, y al contrario de lo que afirma Miriam Pino cuando habla de una “solidaridad marginal” (126), las tres voces se difaman la una contra la otra, destruyendo cualquier sentido de cooperación y solidaridad independientemente de su estado social. La actitud de estos personajes ratifica que desconocen otras posibilidades. Una vez más, Bolaño crea un ambiente pesimista en el cual ya no existe la idea de una comunidad. La fragmentación del texto da cuenta de esta separación y aumentan la disgregación ya presente en las sociedades. Y es que el uso de los

monólogos aquí no es fútil y es una manera de representar el híper-individualismo que pone en peligro a cualquier comunidad. Así la estructura del texto advierte que es imposible construir una comunidad solidaria cuando las voces no se escuchan. Es por eso que desmontando la novela de Bolaño, nos quedamos con la dispersión, el vacío y la inconsistencia.

Aunque el trauma en esta novela no se expresa de manera clara como en *Amuleto*, por ejemplo, hay que considerarla indispensable para esta investigación ya que tiene una relación por el sentir traumático que transmite. Al comienzo de este trabajo, se señaló la manera en que los críticos y autores que escriben el trauma, optan por una estructura no lineal precisamente para “hacer sentir” o provocar una sensación traumática. Por otra parte, esta novela, y su posición en el tercer capítulo, es pertinente aquí dado que su estructura representa a una sociedad disgregada. Se ha empezado el capítulo con un testimonio “mental” para luego pasar a un testimonio en forma de diario de escritura hasta llegar a una estructura a tres voces, ofreciendo así un punto de vista más amplio. Además, en este capítulo se ha podido comprobar cómo el individualismo y la insensibilidad transmitidos hasta ahora, hace imposible la coexistencia y por ende la creación de una sociedad.

Las novelas analizadas insisten en transmitir sentimientos de derrota y pesimismo para expresar que vivir así, a pesar de las dificultades para evitarlo, es inaceptable. El texto de Bolaño, insistiendo tanto en el fracaso, advierte que es la última posibilidad para cambiar antes de acabar de manera definitiva con la humanidad. El nombre de la ciudad “Z,” la última letra del alfabeto, simboliza la última generación de la humanidad e indica que todavía hay tiempo para salvarse. Con *La pista de hielo*, Bolaño abre las puertas del futuro y nos da la bienvenida a la era de la incertidumbre y de la disolución social advirtiéndolo que es imperante estar alerta y considerar que la humanidad, a este paso, llegará a su fin.

4. 2666: CONSOLIDACIÓN DE LA VIOLENCIA Y EL TRAUMA

En *La pista de hielo* se ha observado un mundo inestable representado por el espacio, la estructura novelística y una sociedad (des)conectada. En la novela, el crimen es el único factor que liga a los personajes y es sólo un pretexto para abordar la situación de ellos, producto de este mundo inestable, en donde se desvelan la incomunicación y la disolución presentes en las relaciones humanas. Una vez visto cómo el trauma se expresa por un evento específico y por sentimientos generales de angustia, vacío e inestabilidad, por ejemplo, es pertinente ahora demostrar la manera en que, con tanta violencia, se hace complicado no hablar del trauma. Hasta el momento, las obras trabajadas han reflejado a unos personajes que desconocen el significado de una vida sin desasosiegos. Es decir, el mundo de Bolaño es un mundo en donde el trauma es una experiencia diaria, por lo tanto, se entiende que los personajes no buscan una respuesta a su estado ni tampoco intentan oponerse a ello. La consecuencia, sin embargo, se debe precisamente a causa de un exceso de violencia. Así, en el cuarto y último capítulo, se demostrará la violencia en su punto más intenso con la novela 2666. Por razones de organización se dividirá el capítulo en tres apartados. Primeramente se ofrecerá un breve resumen de la novela. Posteriormente se tratará la manera de transmitir una escritura traumática mediante el estilo fragmentado, repetitivo y seco (frío, distante, sin sentimientos) y a través de los personajes que revelan un sentir de desconfianza, de miedo y de insensibilización. En el último apartado se demostrará cómo la exacerbación de esta violencia ayuda a sentir el trauma debido a que es una violencia con tanta envergadura que sofoca todo. De ahí, el estilo perturbado del texto, la percepción de la ciudad de Santa Teresa como una enfermedad, la violencia que brota en todas partes, y la representación de un mundo consumado por una suerte de incurable cáncer social.

Es indispensable aquí formular tanto una opinión sobre la novela como una justificación para haberla ubicado como el último capítulo. La novela no sólo resulta ser una de las más famosas e internacionalmente reconocidas, sino también funciona como una metáfora de los horrores que afectan a la era contemporánea (Paz Soldán 19). De este modo, este capítulo explica la normalización de la violencia y del trauma que se ha venido describiendo en las novelas anteriores. En efecto, en 2666 aparecen otros crímenes que se comentan a diario como el tráfico de drogas y de películas *snuff*, la corrupción política, los abusos policiales, o los maltratos en el ámbito familiar y laboral, entre otros. Santa Teresa tiene que hacer frente a una violencia que se manifiesta en múltiples niveles. Todos los que viven o llegan a Santa Teresa se encuentran con una crueldad que les rodea de una manera directa (como los abusos sexuales o maltratos físicos y psicológicos), a través de la crisis de las instituciones (con los fracasos investigativos, la corrupción y por ende la pérdida de una seguridad para la sociedad); y por la saturación de noticias e imágenes violentas. Todos estos factores son causa de una fragmentación social en la que se disemina el miedo y el terror y se incrementa el individualismo. Es decir, todos los días la sociedad de Santa Teresa se encuentra impregnada de imágenes violentas a tal punto de que terminan insensibilizándose. Si para estos personajes es normal leer o escuchar noticias en las que se mencionan asesinatos, por consiguiente es también natural reflejar pesimismo, abandono y miedo. Así se genera una sensación de desconfianza que a su vez lleva a un individualismo y a la ruptura social. Y este es uno de los mensajes que viene a decir la novela póstuma de Bolaño a través de su escritura traumática y la envergadura de la violencia para representar a una sociedad enferma.

La novela a tratar en este último capítulo es una de las que más atención ha recibido a nivel mundial⁹⁴ y fue traducida a múltiples idiomas, entre ellos el checo.⁹⁵ Como señala Jorge Herralde en *Para Roberto Bolaño*, en cuanto a su recepción internacional, se había efectuado un total de cincuenta contratos en países como Francia, Alemania, Italia, El Reino Unido, Estados Unidos entre otros (58). 2666 fue publicada por primera vez póstumamente en 2004. Según cuenta Ignacio Echevarría en la nota a la primera edición al final de 2666, aunque el proyecto inicial de Bolaño fue culminar la novela y publicarla en un solo volumen, Bolaño pensaba que le resultaría más práctico publicarla en cinco libros independientes (1121). A pesar de ello, Echevarría afirma que si Bolaño hubiera vivido más, su contenido general no hubiera sido muy distinto (1121). Finalmente, la novela se acaba publicando según la intención original del autor. No en balde, la recepción positiva de la obra fue global. No solo recibió múltiples premios y fue traducida a nivel mundial, sino que cobró la atención de otras disciplinas artísticas. Por ejemplo la cantante estadounidense Patti Smith quien considera 2666 como “la primera verdadera obra maestra del siglo XXI,” dedicó una canción-poema al escritor.⁹⁶ La novela, a pesar de su extensión, también llegó a pasar al teatro.⁹⁷ No fue casual que Manuel De la Fuente titulara su artículo en el *ABC* definiendo a la novela póstuma como la “más influyente en el ámbito de la lengua española.”⁹⁸

⁹⁴ Para más detalles específicos sobre la recepción de 2666 véase el artículo de Wilfrido H. Corral “2666: El secreto del mundo en la obra maestra” en *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* (2011). Véase también “2666: datos editoriales” en *Para Roberto Bolaño* de Jorge Herralde (2005).

⁹⁵ En referencia la traducción de 2666 al checo, véase entrevista completa por Núñez (2009), “La ‘bolañomanía’ llega a la República Checa.”

⁹⁶ Véase artículo: Careaga, Roberto: “Patti Smith: 2666 es la primera verdadera obra maestra del siglo XXI.”

⁹⁷ Jennifer Shuessler cuenta cómo el director Robert Falls, junto a Seth Bockley, convirtió la novela en una adaptación teatral de cinco horas. Esta adaptación fue estrenada en el Teatro Goodman en Chicago el seis de febrero del 2016. Sin embargo la primera adaptación teatral de la novela fue dirigida por Alex Rigola en 2007 en el Teatre Lliure de Barcelona. Para más información sobre la adaptación de Rigola, véase el artículo “La narrativa de Roberto Bolaño a escena: 2666” de Ana Prieto Nadal.

⁹⁸ De la Fuente, Manuel. “2666 es elegida la novela más influyente en el ámbito de la lengua española.”

4.1 La novela

Por razones de extensión, no es posible tratar toda la novela en este capítulo. Sin embargo, se proporciona aquí un breve resumen sobre el contenido en su conjunto. Para la composición de la novela, Bolaño toma inspiración en el libro *Huesos en el desierto* (2002) del periodista Sergio González Rodríguez, un trabajo que alterna crónicas sobre los asesinatos de cientos de mujeres en Ciudad Juárez entre 1990-2000 con ensayos sociales sobre el crimen organizado y la política. Con referencia al texto de González Rodríguez, Bolaño dice:

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 que rodea a 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. (215)

Con esta afirmación, está claro que Bolaño relaciona el texto de González Rodríguez con una metáfora que simboliza los crímenes y las brutalidades en la historia y en el mundo. Sabiendo esto, no es una sorpresa que los crímenes sean el elemento central de *2666*; Santa Teresa (nombre ficcional que hace referencia a Ciudad Juárez) se convierte en el punto central donde convergen todos los personajes de la novela con sus historias. De hecho salen a la luz otros horrores del siglo como pueden ser el Holocausto y el crimen organizado, la corrupción y otros temas más personales como la locura, el miedo, o la apatía, para citar algunos. En fin, toda la novela se presenta como una gran metáfora que da testimonio de la violencia que afecta al mundo contemporáneo.

La magnitud de la obra y su contenido tan intenso llevan al propio autor a considerarla como una enfermedad que amenaza con terminar su salud: “2666 es una obra tan bestial, que puede acabar con mi salud, que ya es de por sí delicada. Y eso que al terminar *Los detectives salvajes* me juré no hacer nunca más una novela-río: llegué a tener la tentación de destruirla toda, ya que la veía como un monstruo que me devoraba.” (Brithwaite 113). Bolaño tampoco tiene reparos para comparar a Ciudad Juárez con el infierno. En una entrevista de Mónica Maristain, al preguntarle cómo ve el infierno, Bolaño responde: “Cómo Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (*Entre Paréntesis*, 339).

Teniendo en cuenta el título, se entiende que el elemento central de la novela es la violencia que afecta al mundo contemporáneo y supone una amenaza para el futuro. El título de la novela lleva un símbolo relacionado con el diablo (666),⁹⁹ puede representar el apocalipsis (Alday Poblete 26) y también se refiere al futuro por situarse en la segunda mitad del siglo XXI. El título ya aparece previamente en *Amuleto* cuando Auxilio relaciona la ciudad del DF con un cementerio olvidado en el futuro, y está implícito en *Los detectives salvajes*, cuando Cesárea Tinajero se refiere a la llegada de tiempos difíciles.¹⁰⁰ A todo esto, cabe tener en cuenta también que el período en que Bolaño escribió esta novela corresponde con sus últimos años de vida y, por ende, la presencia de tanto pesimismo, influye con el hecho de que sabe que le restaba poco tiempo de vida.

Las cinco divisiones de la novela convergen todas en la parte central, “La parte de los crímenes” que será analizada en el siguiente apartado para poner de relieve la violencia en su

⁹⁹ Mirna Solotorevsky en su libro *El espesor escritural en las novelas de Bolaño* ofrece posibles interpretaciones del título relacionado con el número 666 y cómo representa simbólicamente la encarnación del mal (185-206).

¹⁰⁰ Ver páginas 76-77 de *Amuleto* y página 632 de *Los detectives salvajes*.

expresión más extrema. Primeramente, se relatarán brevemente las otras secciones que componen el libro. La primera parte de la novela titulada “La parte de los críticos,” corresponde a cuatro catedráticos que se conocen durante varias conferencias y coinciden por ser expertos en la obra del escritor alemán Benno von Archimboldi. Los cuatro críticos deciden emprender un viaje en busca de este escritor que empieza a adquirir notoriedad pero del que se desconocen los detalles acerca de su vida. En una conferencia reciben información de un mexicano que afirma tener un amigo que dice haber conocido a Archimboldi y que se encuentra en Santa Teresa. Entonces, los profesores viajan a Santa Teresa (con la excepción de Morini que se encuentra en silla de ruedas) con la esperanza de conocerlo. Cuando los tres llegan a Santa Teresa les recibe el rector de la universidad y los ponen en contacto con el profesor chileno Oscar Amalfitano.

La segunda parte de la novela relata la historia de Amalfitano, profesor chileno de filosofía de la universidad en Santa Teresa. Esta parte relata el pasado del profesor en el que vivió un tiempo en España donde se casó y tuvo una hija, Rosa. Finalmente, Amalfitano acaba en Santa Teresa y su mujer abandona la familia para ir en busca de su poeta favorito y su amor de la juventud, quien está internado en un manicomio. En esta parte también se relata el día a día del profesor y destaca el tono melancólico de este que hace lo posible para sacar a su hija de la ciudad. Para hacer esto, paga a Fate, un periodista procedente de Nueva York que acaba en Santa Teresa para cubrir una pelea de boxeo.

Fate, apodo de Quincy Williams, es el protagonista principal de la tercera parte y es un periodista afroamericano que escribe artículos sobre problemas políticos-sociales. La muerte inesperada de un compañero lo conduce a Santa Teresa en donde debe cubrir una pelea de boxeo. Una vez allí, Fate se entera de los crímenes e intenta convencer a su jefe que le permita escribir sobre ellos, pero no lo logra. A pesar de ello, Fate se dedica a saber más sobre los crímenes y

conoce a Guadalupe, una periodista que está cubriendo los asesinatos. Cuando llega el día de la pelea, Fate conoce a Rosa, hija de Amalfitano (protagonista principal de la segunda parte). Una vez finalizado el boxeo asisten a una escena violenta y escapan. Fate y Rosa se dirigen a casa de ella y Amalfitano, temeroso de que algo pueda pasar a su hija, convence a Fate que la saque del país.

La quinta y última parte del libro relata la vida del buscado escritor alemán Benno von Archimboldi, cuyo nombre real es Hans Reiter. Esta sección comienza con la vida de los padres del escritor, para luego pasar a contar su vida de infancia hasta que es reclutado por el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Tras varios acontecimientos durante la guerra, es aprisionado por los americanos y cuando es liberado se traslada a Colonia. Archimboldi consigue una máquina para escribir y crea su primera novela adoptando como seudónimo el nombre de Benno von Archimboldi, nombre inspirado por el pintor italiano Giuseppe Archimboldo (1527-1593). El editor Bubis publica la obra y las otras que escribe. La narración luego pasa a describir la vida de Lotte, la hermana más joven de Archimboldi. Lotte, ya mayor se casa y tiene un hijo, Klaus Haas. Klaus emigra a los EE.UU y Lotte no sabe nada de él hasta que un día, después de años, recibe un telegrama informándole que el hijo está encarcelado en Santa Teresa por ser el principal sospechoso de la matanza de las mujeres. Lotte logra encontrar a su hermano a través de Bubis (el editor) y la novela termina con Archimboldi que viaja a México para encargarse del caso de su sobrino.

4.2 La parte de los crímenes: una escritura traumática

“La parte de los crímenes” corresponde a la cuarta sección de la novela y el objetivo del siguiente apartado es demostrar cómo se expresa un sentir traumático a través del estilo del texto

y el malestar que transmiten los personajes. Por escritura traumática se entiende una manera de escribir que rompe con la linealidad de la voz narradora y del texto para sacudir al lector y proporcionar una experiencia inquietante durante la lectura. Ante todo, la novela de por sí se presenta dividida (por contener cinco partes) y la cuarta parte a su vez está fragmentada no sólo por tener una trama que comprende múltiples personajes e historias que se entremezclan,¹⁰¹ sino también por incorporar diferentes formas de narrar, una pluralidad de personajes y temas y la repetición. Por motivos de extensión no es posible tratar los múltiples temas que se encuentran en esta parte. Por lo tanto, se explicará cómo se presenta una escritura traumática por la repetición estilística (de imágenes, palabras y expresiones) y conceptual (del miedo y de la violencia). La repetición aquí tiene una función doble y paradójica: el estilo del texto crea una lectura monótona e inquietante a la vez; transmite una indiferencia hacia la violencia y simultáneamente expresa un trauma por los desasosiegos y visiones pesimistas de los personajes.

En cuanto a “La parte de los crímenes” su posición central en la novela no es casual; su función es importante porque supone una ruptura con las otras partes y al mismo tiempo corresponde al punto en el que convergen las historias. Los acontecimientos y las situaciones conducen a los personajes principales hasta Santa Teresa y, una vez allí, conocen las brutalidades de los asesinatos de mujeres. Por lo que concierne al estilo de la cuarta parte, se puede observar un tono crudo y violento que marca el carácter general que compone este apartado. De hecho, hay más de 100 cuerpos que constituyen la galería de cadáveres femeninos encontrados entre

¹⁰¹Las historias principales en esta parte son múltiples: tenemos la relación del policía Juan de Dios Martínez con la directora del manicomio Elvira Campos; otras historias son las de Klaus Hass, encarcelado y principal sospechoso de los asesinatos; también está la de la vidente Florita Almada; del periodista Sergio Gonzáles y del policía Lalo Cura, sólo para mencionar algunas. A su vez, existen historias más cortas que desaparecen de la narración. Un caso ejemplar ocurre con el penitente de las iglesias, un hombre que entra en las iglesias para llorar, orinar y destrozarse imágenes religiosas (474). Otro caso se da con el sheriff de Huntville, Harry Magaña, que llega para buscar a un tal Miguel pero en la novela nunca se sabe por qué le busca y cómo termina.

1993 y 1997 y la sección empieza con el encuentro de la primera muerta del año. Sin embargo, el narrador¹⁰² deja entrever que las mujeres descritas corresponden sólo a una cantidad mínima:

Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada del año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992, murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra. (444)

Con este comienzo, es evidente la gravedad de los asesinatos y la dificultad de transmitir los horrores de los feminicidios en solamente unas trescientas páginas. De manera que se representa la magnitud del horror mediante el desierto y por la repetición de los crímenes. Ya se ha visto en diversas ocasiones cómo Bolaño recurre a menudo a esta imagen. Y es que el desierto es una manera adecuada para representar la idea de un espacio infinito además de lo árido, lo seco y lo improductivo. Con tales características, se marca un espacio tan inmenso que representa la crueldad y nulidad de los asesinatos como un fenómeno trágico sin límites. Como informa el narrador, el desierto es el lugar en el que se pierden muchos crímenes, el lugar que amenaza con devorar muchos cuerpos y advierte que allí cabe todo. Así, este ambiente representa también la búsqueda en vano de respuestas y soluciones. En efecto, allí todo se pierde, no sólo los crímenes: los profesores pierden los rastros de Archimboldi; Amalfitano se siente perdido y no encuentra una respuesta en cuanto a su permanencia en Santa Teresa (252); igualmente Fate no obtiene permiso para investigar y hacer un reportaje sobre los asesinatos, tampoco recibe información suficiente al respecto; y finalmente Archimboldi en la última parte de la novela viaja

¹⁰² Ignacio Echevarría, en la “Nota a la primera edición” en 2666, explica haber encontrado un apunte aislado entre las anotaciones de Bolaño en el que se escribe “El narrador de 2666 es Arturo Belano;” en otro lugar afirma haber encontrado otra anotación con referencia al final de 2666: “Y esto es todo amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano” (1125).

hacia Santa Teresa para encontrar a su sobrino; sin embargo, también su figura se pierde. Es así que el desierto funciona como una vorágine que atrae y amenaza con tragárselo todo. De la misma manera que algunos autores de épocas anteriores utilizaron la naturaleza como la imagen de un monstruo que devora (como por ejemplo el colombiano José Eustasio Rivera con *La vorágine*, 1924),¹⁰³ Bolaño también se vale de la naturaleza para simbolizar un horror cotidiano y global. En su texto, la fuerza aspiradora del desierto atrae y deja visible los cientos de cuerpos femeninos torturados y abandonados en varios lugares de la ciudad. Esta presentación se torna significativa en la novela puesto que los cuerpos abandonados reafirman la sensación de habitar una sociedad donde la humanidad se encuentra en fase de descomposición, como se apreciará en el siguiente apartado.

El horror de los crímenes aparece en forma de crónicas en donde la mención a las muertas constituye un informe policial o médico forense. El narrador se muestra distante y no se involucra en los sucesos, solamente expone los datos. Es decir, relata un documento oficial frío y seco como ofrece el siguiente ejemplo sobre la primera muerte descubierta:

Esperanza Gómez Saldaña había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente. (444)

El presente fragmento permite dar cuenta de una manera minuciosa y científica de describir el cuerpo como si se tratara de un informe forense. Este modo de presentar los asesinatos resalta por su objetividad, no hay juicios ni opiniones: simplemente hay una

¹⁰³ Para más información véase apartado “Del paraíso terrestre al infierno de la selva” en *El viajero y la memoria: una ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia* de Fabio Martínez (87-91).

descripción vacía de sentimientos, desinteresada. Así se retoma la idea de ambiente crudo y seco del desierto. La cita además marca la crueldad y lo sádico de los asesinados con la descripción detallada de las torturas sufridas. En otras ocasiones se aprecian más detalles, como el lugar, las vestimentas y objetos encontrados o el trabajo, pero siempre con el mismo tono imperturbable sin sentimientos ni opiniones. Cabe señalar que todos los feminicidios presentan características similares y, por lo tanto, lo macabro de las imágenes se repite. El narrador incluso repite palabras como “la siguiente muerta,” “apareció otro cadáver,” “otra muerta fue encontrada,” “el mes siguiente,” las cuales aumentan el efecto incesante de brutalidades en el texto y atribuyen un carácter infinito. Frente a tales reapariciones la violencia pierde su efecto porque la construcción repetitiva del texto, tanto en las imágenes como en las palabras, convierte la lectura en monótona y abrumadora. Por otra parte, los crímenes de una manera u otra se relacionan con los personajes principales como se observará aquí. La intención de tal repetición y presentación es doble: sirve tanto para transmitir lo grave de la violencia normalizada, a través de la pesadez creada, como para expandir el trauma.

De hecho, estas crónicas revelan tanto la ineficacia del trabajo de la policía como la indiferencia hacia los asesinatos. Las fuerzas del orden sabiendo que no hay remedio ni respuestas satisfactorias, abandonan el interés en sus trabajos. En efecto, cada crimen acaba con el archivo del caso, con respuestas inconclusas, con la ridiculización, o hasta con la pérdida de documentos.¹⁰⁴ Los siguientes fragmentos son sólo un ejemplo de cómo se tratan los casos: “[...] el examen balístico no se dio a conocer jamás y en alguna ida y venida entre los juzgados de Santa Teresa y Hermosillo se perdió definitivamente” (447); “El caso quedó abierto y no tardó

¹⁰⁴ Un ejemplo se da cuando un grupo de oficiales y forenses no logran ponerse de acuerdo para determinar si la víctima ha sido violada o no. En este caso, la policía tiene que ratificar su declaración frente a la prensa dos veces (647).

en olvidarse” (467); “El salvadoreño fue acusado de homicidio y permaneció en los calabozos n.3 durante dos semanas, al cabo de las cuales lo soltaron” (491); “[...] ambos casos entraron rápidamente en un callejón sin salida, puesto que no había testigos ni nada que ayudar a la policía” (569); “El caso, tras los trámites de rigor, se archivó y su cuerpo fue arrojado a la fosa común” (713). Con esta presentación, se evidencia el resultado adverso y se ridiculiza la capacidad analítica de los policías que aumenta si se considera que los casos están en manos de múltiples personas. Es decir que hay diferentes cuerpos que participan, como son los policías, los forenses y los jurídicos, y por lo tanto se acentúa el fracaso investigativo en su conjunto. Así, también el trabajo de la policía se pierde en el desierto y aunque unos pocos casos se resuelven, los crímenes siguen ocurriendo. Es más, en muchas ocasiones ni siquiera se reclama el cuerpo de la víctima, como en el de esta niña de trece años: “Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron” (584).¹⁰⁵ Esta sensación de pérdida, de casos irresueltos, de fracasos, junto con la imagen del desierto, constituye una manera de demostrar que la situación es tan abrumadora que está fuera de control. La magnitud de la novela reafirma la intención de describir una situación inaccesible, tan grande que no tiene cabida a pesar de las más de mil páginas que constituyen el texto. Y es que esta situación de descontrol trae consigo consecuencias negativas puesto que se genera un sentimiento de desconfianza que, a su vez, lleva a una fragmentación de las instituciones y de la sociedad. Por añadidura, muchos personajes reflejan una visión pesimista de la vida, lo cual aumenta el tono desconsolador del texto.

¹⁰⁵ En el texto también aparece otra niña muerta de diez años y nadie reclama su cuerpo. La policía declara oficialmente que la niña no vivía en Santa Teresa. Inicialmente los oficiales se muestran curiosos sobre cómo había llegado a Santa Teresa y al poco tiempo, como nadie reclama el cuerpo, el caso se cierra (627).

Las crónicas, según avanza el relato, se van haciendo cada vez menos extensas y menos detalladas y el trabajo de la policía también disminuye. El narrador deja entrever cómo las fuerzas del orden progresivamente pierden el interés en los crímenes. A mediados de la trama, el ayudante del jefe de policía, Epifanio Galindo, se hace una serie de preguntas y piensa extensamente sobre uno de los asesinados; no obstante, tras no encontrar respuestas, abandona la investigación: “Durante dos días lo pensó, mientras comía, mientras oía a sus compañeros hablar de deportes o de mujeres, mientras conducía el coche de Pedro Negrete, mientras dormía. Hasta que decidió que por más que lo pensara no iba a hallar una solución satisfactoria, y entonces dejó de pensar en ello” (532).¹⁰⁶ En otra ocasión se observa la frustración del policía Epifanio en afirmar que los judiciales siempre dejan los casos sin aclarar (579). Durante su conversación con Lalo Cura, nuevo en el trabajo, Epifanio le cuenta el caso de la muerte de una periodista y cómo, tras encontrar la libreta personal de la víctima, hubiera podido hacer algo, pero finalmente optó por no hacer nada (580). De este modo se muestra una sensación de abandono y desesperanza frente al trabajo.

Estos sentimientos reflejan síntomas de estrés traumático secundario, que se define como aquellas emociones y conductas que ocurren por ser víctimas indirectas, es decir resultantes de enterarse de un evento traumático experimentado por otro (Jiménez 69). De hecho no es necesario ser víctima directa de un acontecimiento sobrecogedor para sufrir síntomas traumáticos como las pesadillas, los malestares físicos o las sensaciones de *burnout* (sentimientos de desesperanza asociados al trabajo, sentimiento de substraerse del trabajo, etc.). Aunque el estrés traumático secundario es más asociado a los profesionales y trabajadores de ayuda a los traumatizados, puede afectar a una amplia gama de personas como testigos, familiares u otras

¹⁰⁶ Ejemplos similares se encuentran en las páginas 565, 579, 661 y 701 en donde se evidencia la pasividad de la actuación policial.

personas involucradas con el evento (Jiménez 70). Tal es el caso de algunos policías en la novela que trabajan directamente con los asesinatos de mujeres. Hay oficiales de las fuerzas del orden que se muestran indiferentes, como se observará en el siguiente apartado, sin embargo otros reflejan sentimientos desesperanzados. De hecho, el narrador describe a los policías que se dirigen al trabajo “con gestos cansados como soldados atrapados en un continuum temporal que acuden una y otra vez a la misma derrota” (661). En otra ocasión el judicial José Márquez le dijo al periodista Sergio González que no intentara buscarles una explicación lógica a los crímenes: “Esto es una mierda, esa es la única explicación” (701). También se observa una visión pesimista de la vida, como durante la conversación entre los policías Epifanio y Lalo Cura donde propenden a ver y juzgar las cosas por el lado más desfavorable: “Toda vida [...] por más feliz que sea, acaba siempre en dolor y sufrimiento. Depende, dijo Lalo Cura. ¿Depende de qué, buey? De muchas cosas, dijo Lalo Cura. Si te pegan un balazo en la nuca, por ejemplo, y el pinche asesino se acerca sin que lo escuches, te vas al otro mundo sin dolor y sin sufrimiento” (639).

Esta última cita permite dar cuenta de la visión pesimista de los dos policías. Aunque Lalo Cura no habla directamente de tristeza y sufrimiento, sí deja entrever la muerte como solución o escape, lo cual es una visión drástica. En otras palabras, su conclusión no es más optimista que la de su compañero. Además su visión es individualista puesto que no tiene en cuenta que la muerte trae dolor y sufrimientos a las personas más cercanas a la víctima, por ejemplo. Con esta actitud ellos demuestran haber perdido la confianza en sus trabajos y en la justicia o en el orden. En varias ocasiones, los personajes deciden hacer frente a sus casos solos. Ya se ha demostrado con Epifanio cuando roba la libreta de la casa de la periodista occisa para estudiarla y sacar concusiones. También hay otros personajes que trabajan solos, como el Sheriff de Huntville o el investigador Kessler. El periodista Sergio González también se ve aislado de

los otros por ser uno de los pocos interesados en conocer más sobre los crímenes y que vive en la “tristeza cotidiana” (701). Lo mismo ocurre con la encargada del departamento de delitos sexuales que no confía en sus compañeros e investiga sola en casos de mujeres desaparecidas. De este modo se demuestra que la desconfianza generada por el fracaso de la justicia crea una fragmentación en las instituciones como en la sociedad en general.

Esta fragmentación y desconfianza se percibe a nivel más íntimo también, como ocurre por ejemplo con la relación entre el policía Juan de Dios Martínez y la directora del manicomio Elvira Campos. Los dos personajes se conocen a propósito de un caso y desde entonces los dos mantienen una relación esporádica. El contacto entre ellos es meramente sexual y no comparten sus vidas con nadie más. En el texto, el narrador ofrece secciones de sus encuentros (que se intercalan con los fragmentos sobre los crímenes) y este efecto contribuye a la fragmentación de la relación. Es decir, se conocen informaciones de los protagonistas de manera parcial y la pareja se presenta por sus opuestos: él es bastante más joven que ella; a ella le gustan el arte y libros que él no conoce; incluso la comida que les gusta es diferente. Es más, Juan reflexiona solo sobre la relación y no tiene confianza en expresar sus sentimientos. Por otro lado, Elvira se centra en el disfrute corporal y manifiesta un rechazo o un miedo hacia las relaciones serias: “A la doctora del centro psiquiátrico de Santa Teresa le dieron ganas de preguntarle más cosas acerca de los crímenes a Juan de Dios Martínez, pero supo que hacerlo era como estrechar la relación, entrar, *juntos*, en una habitación” (641). De este modo se observa que Elvira no quiere preguntarle a Juan más información sobre su trabajo porque esto significaría mostrar interés por parte de ella. Por ende, la protagonista se mantiene distante y no quiere entablar una relación sólida y el narrador reafirma esta idea poniendo énfasis en la palabra “*juntos*.”

Es interesante señalar que los pensamientos de estos personajes aparecen de manera aislada entre los crímenes lo que aumenta la separación entre ellos además de transmitir un desasosiego en la psique. Continuando con el pensamiento de la directora del manicomio, a veces pensaba que lo mejor sería irse de México o suicidarse antes de cumplir los cincuenta y cinco (641); poco después transmite lo contrario ya que no entiende el suicidio de una profesora universitaria: “¿Qué era lo que la profesora no soportaba? [...] ¿Las niñas menores de edad que morían sin que nadie hiciera nada para evitarlo? ¿Era suficiente eso para llevar a una mujer joven al suicidio?” (649). Aquí la doctora muestra su distancia hacia los crímenes en Santa Teresa y no transmite empatía con la profesora que se quita la vida. En contraste, ella expresa disgusto cuando manifiesta el deseo de abandonar todo y empezar una vida nueva “sin mexicanos, ni México, ni enfermos mexicanos” (669). Esta actitud implica el aislamiento del personaje y de cierta manera justifica su comportamiento frío y distante a la hora de relacionarse con otros. De este modo, lo que ocurre en Santa Teresa afecta la vida de los personajes aunque no siempre se exterioriza de una manera evidente. Los crímenes generan una sensación de rechazo y abandono hacia el trabajo además de un miedo, ya sea para entablar relaciones, ya sea general en la psique de cada uno.

En “La parte de los crímenes” la sensación de miedo se repite en otras maneras. Bolaño deja entrever un miedo colectivo añadiendo un toque irónico. A través de una conversación entre la misma pareja, la doctora Elvira Campos y el policía Juan de Dios Martínez, se enumeran más de veinte tipos de fobias que ella ha tratado durante su trabajo (477-479). Sólo para poner unos ejemplos, los dos conversan sobre gefidrofobia (miedo a cruzar puentes); la claustrofobia y la agorafobia (miedo a espacios cerrados y abiertos); la clinofobia (miedo a las camas); la tricofobia (miedo al pelo), la verbofobia (miedo a las palabras) entre muchos otros. Teniendo en cuenta el

hecho de que Bolaño dedica tres páginas para nombrar varias fobias, no será exagerado interpretar esta enumeración como una manera de representar un miedo tan grande que no se puede medir y categorizar. La palabra “fobia” se refiere a una aversión exagerada a alguien o algo, o un temor angustioso e incontrolable ante ciertos actos, objetos, ideas o situaciones que se aproxima a la obsesión. Con esta presentación, es difícil pensar que en este mundo el ser humano esté completamente libre de desasosiegos. Además, al haber una fobia por cada cosa, se demuestra una psicosis, una obsesión persistente. Así la doctora Campos, especialista en enfermedades mentales, de una manera indirecta e irónica resalta una sociedad enferma, puesto que ella misma ha tenido que tratar con estos casos durante sus años de experiencia. Por otro lado, las fobias así enumeradas representan una forma de ilustrar el fracaso de la razón que no logra entender el miedo.

El miedo y el trauma aparecen también con la figura de la vidente, Florita Almada. El personaje de Florita es irónico y traumático a la vez. El narrador la presenta de forma ambigua: “Veía cosas que nadie más veía. Oía cosas que nadie más oía” implicando así que ella es el único personaje que tiene consciencia sobre la brutalidad de los crímenes (535). En contraste, también afirma: “pues vidente significaba alguien que veía y ella a veces no veía nada, las imágenes eran borrosas, el sonido defectuoso” (535); “las cosas que veía no necesariamente eran visiones sino imaginaciones” insinuando que lo que ve es inventado (731). La vidente empieza a hablar sobre los crímenes en un programa televisivo. Primeramente habla de mujeres y niñas muertas y después entra en trance: “¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo clarito. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas. ¡Mis hijas!” (547). Poco más tarde con voz varonil: “los putos policías no hacen nada, solo miran, ¿pero qué miran? ¿qué miran?” Finalmente, en voz de niña: “Algunas se van en un carro negro, pero las matan en cualquier lugar” (547).

Este pasaje demuestra que Florita no puede hablar de manera directa y necesita entrar en trance y usar diferentes voces para informar sobre los crímenes. Ella actúa desde el programa televisivo *Una hora con Reinaldo*, es decir, es externa al mundo de Santa Teresa y, aunque intenta despertar conciencia de los asesinatos, su aparición en la televisión la convierte en ridícula. De hecho, aparece en el programa compartiendo el escenario con un ventrílocuo convencido de que su muñeco de madera está vivo. Además, la información que ella va dejando llega al público a través de un programa televisivo en el cual la señal a veces llegaba con nitidez pero “otras veces llegaba llena de fantasmas y neblina y ruido de fondo” (544). De este modo, las imágenes proyectadas por la vidente, no sólo son fragmentadas por ella sino también pasan por otro filtro (la cámara) que tampoco llega a transmitir con claridad. Cabe tener en cuenta que la vidente, estando en un programa televisivo, también pasa por un filtro de palabras puesto que los medios controlan lo que la sociedad ve. De este modo, se dan a conocer los asesinatos en forma de un espectáculo para criticar la indiferencia sobre los crímenes que los envuelven. Bolaño elige a un personaje con cualidades sobrenaturales para informar acerca de los crímenes con la intención de resaltar que la sociedad contemporánea ya no es capaz de “ver” la gravedad de la violencia. Este planteamiento cobra fuerza con la repetición constante de los cuerpos femeninos torturados que, aun estando bien a la vista, no se ven. Es decir, no sólo que la policía no puede controlar estas muertes y los periodistas no logran escribir sobre ello,¹⁰⁷ sino que tampoco se deja evidencia de esta violencia a través de una sociedad que es testigo de la muerte de tantas mujeres pero que ni siquiera le presta mucha atención.

¹⁰⁷ Un caso ejemplar es el de Fate (protagonista del apartado anterior a “La parte de los crímenes”) que no logra obtener permiso de su jefe para escribir sobre los crímenes. Sergio Gonzales, otro periodista y protagonista en “La parte de los crímenes”

Retomando la idea de “no ver,” se puede establecer que se trata de otra forma de representar un trauma. Es una reacción frente a situaciones abrumadoras. El no ser capaz de ver es una manera de evitar el miedo y el trauma inherentes a la sociedad contemporánea. En el caso de Florita, por ejemplo, aunque ella se siente afectada por los asesinatos, no tiene palabras para explicar el horror que siente y la única manera de comunicar los crímenes es a través de las visiones. Con todo, Florita no puede comunicar directamente. Sus visiones pueden ser consideradas como un efecto del trauma puesto que son definidas como imágenes repetidas donde podía “*ver o figurarse* cosas, y que ella, en efecto, últimamente sólo se figuraba asesinatos de mujeres” (731).¹⁰⁸ En otra ocasión la vidente afirma no poder dormir desde las apariciones y en sus sueños ve los crímenes, escenas horribles y llantos que no acaban nunca (575). Estas características se contrarrestan la idea de un personaje que aparece en la televisión para dar espectáculo. Tantos sus desasosiegos interiores como sus visiones indican que lo que Florita ve es un reflejo de lo que percibe en la ciudad de Santa Teresa. El miedo de Florita es tan grande que ella no puede descifrar ni controlar. Además, su trauma trasciende las pantallas de televisor y se transmite a la audiencia, como acontece con el ejemplo de una mujer que, a partir de la aparición de Florita en el programa televisivo, sueña constantemente que alguien se va a llevar a su hija (702). Lo mismo ocurre con una periodista que sueña y siente la presencia física de otra mujer en la habitación (780). También Azucena Esquivel Plata, periodista y diputada, tiene que tomar pastillas para calmar sus nervios a causa de las pesadillas de estar vagando en el desierto con un cuchillo mientras escucha voces (782).

Se produce así una suerte de psicosis general que no deja tregua en la vida de muchos personajes. Es así que la figura de la vidente representa y expande el trauma y al mismo tiempo

¹⁰⁸ El énfasis es original.

funciona para criticar a los que deciden apartar la mirada. El último párrafo de la cuarta sección del libro viene a decir lo mismo:

Tanto este caso como el anterior, fueron cerrados al cabo de tres días de investigaciones más bien desganadas. Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse. (791)

La cita arriba presentada sirve para concretizar la normalización de la violencia y dar a conocer que en ese mundo lo más fácil es girar la cabeza y apartar la mirada. El final del capítulo deja claro la fragmentación presente en la sociedad en donde el dolor frente a los crímenes es sólo de algunos y no la indignación de todos. La sensación que transmite tal fragmento es que Santa Teresa es la ciudad de los horrores pero no pasa nada, la vida continúa. Se reproduce así una realidad en la que los ciudadanos son incapaces de relacionarse con una violencia tan abrumadora. Mediante este final, el tono desesperanzado es inevitable puesto que se demuestra que nada ha evolucionado con el pasar de los años: el trabajo de los policías, las manifestaciones de las mujeres, la investigación por algunos periodistas, los asesinatos de las mujeres... nada ha progresado. Bolaño inserta sus personajes en un mundo donde están condenados a vivir con los horrores diarios y no pueden hacer nada para cambiarlo.

En este apartado, Bolaño dedica más de trecientas páginas a describir un ambiente donde los cuerpos torturados brotan por todas partes. La manera en que se presenta la sección junto con la actitud de muchos personajes, provoca un sentimiento de extrañeza en el lector. Huelga

señalar que en “La parte de los crímenes” hay más de cien cuerpos que llenan las páginas produciendo un efecto infinito en el texto. En contraste con lo que afirma Ángeles Donoso al decir que “mediante la repetición el relato logra restituir la identidad perdida del cuerpo desaparecido y posteriormente encontrado,” la técnica de repetición aquí despoja a las mujeres de una identidad (132). Es decir, a pesar de que en la mayoría de los casos aparecen nombres y apellidos, se desconoce la personalidad o la vida de estas mujeres. Las crónicas ofrecen detalles objetivos, materiales, donde se considera a las muertas como una masa amorfa de cuerpos abandonados. Con la aparición de cientos de cuerpos torturados, aparte de expresar un trauma, Bolaño deshumaniza a las mujeres. Se manifiesta así una violencia abrumadora en dónde las características sobresalientes de éstas son las heridas, las partes mutiladas, la sangre, los balazos, los objetos abandonados, todos elementos que desprenden a las víctimas de sus familias, de sus amores, de sus relaciones, en fin, de sus vidas. De hecho, en la parte de los crímenes no se aprecian comentarios o memorias de los familiares o conocidos sobre las mujeres. Así, el horror no se describe a través de lo sufrido o el recuerdo de estas víctimas, sino se forma por las imágenes corporales torturadas y fragmentadas presentadas *ad infinitum*. En el texto el cuerpo “habla” y crea un ambiente de trauma.

Ya se ha visto en este estudio la importancia del cuerpo a la hora de representar un trauma¹⁰⁹ y aquí la aparición y repetición de los cuerpos de mujeres asesinadas y torturadas interfieren en las otras historias que componen la trama. Como se ha visto, en “La cuarta parte” hay una intercalación constante de historias que empiezan y se retoman entre las crónicas de los

¹⁰⁹ En este estudio se ha visto como se presenta lo que Roberta Culbertson llama “embodied memory” para explicar que los recuerdos de la experiencia traumática están “encerradas” y representan una memoria contada a través del cuerpo, puesto que las palabras fallan en representar el trauma (citado en Di Prete, 20). También Van der Kolk habla de las reacciones físicas o biológicas frente a recuerdos como elementos que contribuye a corroborar la presencia de un trauma. Di Prete Laura también denomina “corporeal trauma narratives” aquellos textos que utilizan el cuerpo como elemento central para hablar de trauma (16).

asesinatos: una relación de amor entre el policía Juan de Dios Martínez y la doctora Elvira Campos; la investigación del sheriff Harry Magaña; la vida del policía Lalo Cura; una vidente que ve a las muertas en sus sueños; el caso de Klaus, el sobrino detenido de Archiboldi, entre otras. Ya se ha observado cómo estas crónicas irrumpen en la vida e historia de estos personajes y fragmentan el desarrollo de la trama así como la lectura. Los cuerpos de las mujeres están a la vista, no están enterrados, y no hay intención de hacerlos desaparecer ni esconder, por lo tanto el entremezclarse con la vida de los personajes es una manera de caracterizar el trauma como un fenómeno que trasciende la vida y la muerte.

Esta estructura es intencionada y se utiliza para crear un “realismo traumático” tomando el término que utiliza Michel Rothberg para describir una situación extrema que coexiste con el vivir del día a día. Rothberg explica que el “realismo traumático” más que describir el evento, sirve para imitar sus efectos: “The traumatic realist project is not an attempt to reflect the traumatic event mimetically, but to *produce* it as an object of knowledge and to *transform* its readers so they are forced to acknowledge their relationship to post-traumatic culture” (67).¹¹⁰ En cierta manera, Bolaño también se vale del “realismo traumático” para provocar una reacción en quien lee un trauma cuando coloca los feminicidio entre las historias y las vidas de los personajes. Mediante este estilo, Bolaño representa la cotidianidad de este fenómeno a través de una situación extrema (cómo los múltiples asesinatos) que forma parte del día a día de los personajes. Aunque la repetición de estos crímenes no es percibida como algo molesto por muchos personajes, ésta sí rompe con la trama y son el eje alrededor del cual giran las historias. Como se ha demostrado, existen otras repeticiones que incrementan el efecto exhaustivo de los crímenes además de crear una monotonía. Los asesinatos por ejemplo siguen el mismo patrón: el

¹¹⁰ El énfasis en cursiva está en el texto original.

narrador de forma cronológica, ofrece datos sobre el nombre de la víctima, la edad, la vestimenta, el corte y color del pelo; describe detalladamente la occisa con imágenes macabras, el sitio del crimen y unos pocos datos sobre la residencia o el trabajo. Finalmente, termina con el caso sin resolver. En estos relatos el narrador toma distancia y usa palabras y frases repetitivas que indican muerte y continuidad. Se ha referido anteriormente a fragmentos como “la siguiente muerta,” “otro cadáver fue encontrado;” “al mes siguiente;” “cinco días después,” etcétera. Otras repeticiones se encuentran en párrafos enteros, como ofrece el siguiente ejemplo:

En septiembre casi no hubo mujeres. Hubo peleas. Hubo tráfico y detenciones. Hubo fiestas y traspasadas calientes. Hubo camiones cargados de cocaína que cruzaron el desierto. Hubo avionetas Cessna que volaron a ras del desierto como espíritu de indios católicos dispuestos a degollar a todo el mundo. Hubo conversaciones de oreja a oreja y risas y narcocorridos de fondo. (649)¹¹¹

Aquí se observa la normalización de la violencia. Dicho en forma breve, el narrador de manera irónica expone que en Santa Teresa hay otros crímenes que continúan. La ironía resalta cuando empieza la sección afirmando que en el mes de septiembre no hubo feminicidios y luego pasa a enumerar otros hechos relacionados con diferentes crímenes. La voz narradora parece indicar una tregua empezando en la primera frase, mientras que la lectura advierte que la violencia no tiene fin. Este tipo de escritura, que produce simultáneamente un efecto horroroso y monótono, revela la cotidianidad de la violencia a la par de emitir un trauma que persiste. Con la estructura del texto, Bolaño usa lo macabro constantemente y aunque a veces parece mostrar una tregua con humor o con otras historias, vuelve a producir un impacto en forma virulenta.

¹¹¹ Una situación similar se encuentra en otro párrafo esta vez con la repetición de “te acostumbras” (723). En esta ocasión, un criminólogo habla sobre su trabajo con unos periodistas y les cuenta sobre las injusticias en la ciudad.

Recordemos que el trauma, como lo define Caruth, se forma por cómo el evento se repite de manera obsesiva (4:1996). Como resultado, las múltiples apariciones de muertes femeninas forman un ciclo sin fin en el que todo el tiempo parece haber una salida (con las historias intercaladas) y nuevamente se tropieza con lo mismo.

Lo anteriormente expuesto nos lleva a concluir que Bolaño nos presenta la novela como una gran enfermedad y se vale de una escritura traumática para provocar reacciones. Una de sus personajes, la diputada y periodista Azucena Esquivel Plata, sugiere esta idea cuando afirma al periodista Sergio González que es necesario alterar a los lectores desde la escritura: “Quiero que escriba sobre esto, que siga escribiendo sobre esto. [...] Yo quiero que golpee sobre seguro, sobre carne humana, sobre carne impune y no sobre sombras. Quiero que vaya a Santa Teresa y que la huela bien. Quiero que la muerda” (789). Y esto es precisamente lo que hace Bolaño en “La parte de los crímenes.” Con su escritura, no sólo denuncia sino que ataca, presenta la realidad de una manera cruda y directa. La sucesión de diversos fragmentos, el desfile de mujeres sin vida, el tono frío y distante del narrador al describirlas, el cruzar de múltiples historias, forman un conjunto a través del cual se cuestiona este horror reincidente. A pesar de todo, la actitud de la diputada demuestra que es necesario escribir para dar a conocer lo que ocurre en la ciudad de Santa Teresa. No en balde, Bolaño toma como fuente de inspiración para esta novela la escritura del periodista Sergio González Rodríguez con su *Huesos en el desierto* (2002).

4.3 Los cuerpos hablan: simbolización de una violencia extrema

Hasta el momento se ha podido apreciar el estilo de provocación de la escritura de Bolaño.

A continuación se propone exponer dos puntos principales. El primero pretende demostrar cómo la violencia contra las mujeres, sea física o verbal, es difícilmente cuestionable por la sociedad. Otro punto fundamental es la manera en que los cuerpos de las víctimas “hablan” y revelan que en Santa Teresa la violencia existe bajo diversas perspectivas e “infecta” cualquier lugar de la ciudad. Así, Santa Teresa se representa bajo la imagen de una enfermedad que avanza con tanta envergadura que sofoca.

Los más de cien cuerpos que constituyen la galería de cadáveres femeninos pertenecen en su mayoría a mujeres jóvenes y trabajadoras y la violencia sobre las mujeres incrementa con la discriminación sexual que existe tanto en la sociedad como en la vida privada de cada una. En cuanto a la sociedad, se percibe una actitud sexista por parte de la policía cuando cuentan chistes ofensivos sobre las mujeres (689-692). Mientras acaban el servicio y se juntan para desayunar en una cafetería se cuentan chistes que hacen referencia al cuerpo, al rol y a la inteligencia de la mujer. La acumulación de chistes empieza con el siguiente:

¿Cómo es la mujer perfecta? Pues de medio metro, orejona, con la cabeza plana, sin dientes y muy fea. ¿Por qué? Pues de medio metro para que te llegue exactamente a la cintura, buey, orejona para manejarla con facilidad, con la cabeza plana para tener un lugar donde poner tu cerveza, sin dientes para que no te haga daño en la verga y muy fea para que ningún hijo de puta te la robe. (689)

Entre los policías algunos se ríen y otros siguen bebiendo y comiendo. Y los chistes continúan: “¿Cómo elegirías a las tres mujeres más tontas del mundo? Pues al azar. ¿Lo captan, veladores? ¡Al azar! ¡Da lo mismo! Y: ¿qué hay que hacer para ampliar la libertad de una mujer? Pues darle una cocina más grande. Y: ¿Qué hay que hacer para ampliar aún más la libertad de la mujer? Pues enchufar la plancha a un alargue” (690). Estos fragmentos son sólo una parte de una

larga exposición de chistes que llenan tres páginas. Por consiguiente, la cantidad y la crudeza de estos es comparable a la exposición de los múltiples asesinatos con los cuerpos agredidos. De hecho, este escenario, aunque diverge del policial y forense por no presentar un maltrato físico, es igual de impactante sobre todo teniendo en cuenta que proviene de un grupo de hombres que están obligados a defender la justicia y seguridad de la sociedad. Como agravante, la crueldad reaparece en forma de burla, la misma que la sociedad en general toma como humorística y “aceptable.” Cabe recordar que los policías se encuentran en un lugar público y tanto el dueño como otros clientes del bar participan con las risas.

En el primer chiste se puede observar claramente el cuerpo de la mujer como un objeto. La cabeza plana, las orejas grandes y las bocas sin dientes son particularidades que deforman al cuerpo para el uso y disfrute del hombre. Además, la mujer se define como una propiedad cuando el policía afirma que la chica perfecta tiene que ser fea para que ningún otro hombre se fije en ella. En el segundo chiste aparece lo tradicionalmente considerado un espacio limitado para la mujer (la cocina y la casa) por lo tanto se reafirma una actitud que promueve los roles creados a partir de las construcciones de géneros. Esto deja entrever que los hombres consideran que una mujer fuera de su casa se encuentra fuera de su lugar habitual. Con los mismos chistes, los policías consideran a las mujeres tontas por lo cual insinúan que si salen de su ambiente están desprotegidas. Y esta idea de desprotección se fortalece con los violadores y asesinos que atacan a las mujeres cuando están en la calle.

De lo anterior, se corrobora que los chistes funcionan paralelamente a los crímenes, por tanto la violencia, tanto física como verbal, se consolida. Dicho de otro modo, en “La parte de los crímenes” se observa una estructura circular en donde las brutalidades se repiten de múltiples maneras. Los crímenes abren y cierran el relato y en los asesinatos se exponen a los cadáveres

mutilados, mordidos, quemados, tumefactos, deformados. Se deja entrever el cuerpo como un objeto de placer para los más sádicos y macabros como los productores y compradores de películas *snuff*.¹¹² De manera parecida, los chistes de los policías revelan que las mujeres son consideradas como objetos e imaginan cuerpos deformados, feos, que solo sirven para el abuso sexual. El asunto se torna inhumano cuando la humillación se presenta de forma burlesca, un modo aceptado para la sociedad. Así, se transmite una violencia también por medio de las palabras y hechos que no se cuestionan.

Al ser un factor arraigado en la propia cultura, muchas veces las injusticias sobre las mujeres pasan desapercibidas. Asimismo, esta negligencia implica que los desasosiegos y los traumas de las mujeres tampoco son comprendidos. En referencia a este concepto, Laura S. Brown explica que lo cuestionable del trauma en las mujeres es que en muchas ocasiones no es considerado como tal (100-12). Brown problematiza la definición de trauma como un evento que ocurre fuera del rango de la experiencia humana, puesto que es una definición que se refiere a la clase más dominante: hombre blanco, joven, educado, de clase media, y de religión cristiana (101). En su artículo, Brown da a conocer casos de mujeres que, por ser víctimas de sucesos que no son considerados inusuales, no se pueden catalogar como traumáticos.¹¹³ Consecuentemente, las mujeres tienen que hacer frente a abusos que en la mayoría de las ocasiones ni se reconocen.

¹¹² En el texto el narrador informa que al finalizar el año 1996 se publicó que se filmaban películas *snuff* y que la capital del *snuff* era Santa Teresa (669).

¹¹³ El artículo empieza con el caso de una mujer que denunció a su padrastro que había abusado sexualmente de ella por muchos años; el abogado consideró este evento como habitual y, por tanto, no traumático porque no está fuera del rango de la experiencia humana: “Incest wasn’t unusual, wasn’t “outside the range of human experience”. How could it be called trauma?” (101). Otro caso trata sobre una mujer que ha sido víctima de humillación y violencias verbales por parte de su jefe tras haber sufrido una lesión en el trabajo (105). A pesar de ello, la evaluación del psicoanalista, al que fue enviada por el seguro de la empresa, indicó que la experiencia de la mujer no es traumática: “[...] being injured at work and hassled about it simply isn’t that unusual, and can’t possibly be traumatic” (104).

Ya se ha visto en el texto cómo los policías no tienen reparo en humillar a las mujeres con los chistes pero se trata sólo de un ejemplo de las innumerables veces que se desprecia a la mujer.

De hecho, en “La parte de los crímenes” hay otras escenas que ratifican la normalización de la violencia contra las mujeres. Por ejemplo cuando unos policías muestran que no entienden la idea de un marido que viole a su pareja, o cuando otros policías no dudan al sostener que una de las muertas encontradas era una puta sólo por tener las uñas pintadas de rojo (548; 650). La encargada del departamento de Delitos Sexuales comenta sobre el número de crímenes contra las mujeres y a pesar de la cantidad de delitos, se explica que el departamento ha sido inaugurado recientemente y que, además, ella es la única que trabaja allí (704). Así se corrobora que ella no tiene el apoyo ni de otros colegas ni del estado o de la sociedad en general. Con todo, existe una violencia “escondida,” no expuesta que se percibe por la actitud de las propias mujeres; la periodista y diputada Azucena Esquivel Plata trabaja incesantemente sólo con el caso de Kelly porque es su amiga. Más aún, una prostituta, mientras habla con Sergio Gonzáles, revela su total indiferencia por los feminicidios puesto que, al contrario de ella, son mujeres obreras (583).

A todo esto, se añade el odio hacia la independencia de la mujer. Varios homicidios se dan por la pareja y los comentarios sugieren celos fuertes por la autonomía de la misma. Gran parte de las víctimas son obreras, trabajadoras que han ganado una libertad aunque sea mínima. En la novela, se aprecian declaraciones de algunos personajes femeninos que celebran con entusiasmo su estado independiente. Por ejemplo, las amigas de la occisa Estrella Ruiz Sandoval, aseguran al policía Epifanio que Estrella no tenía novio: “¿Para qué queremos un hombre si nosotras solas ya trabajamos y nos ganamos nuestro sueldo y somos independientes?” y más adelante declara que Estrella no iba con ellas a la discoteca porque: “Estrella quería saber cosas de computadoras, quería aprender, quería progresar” (586; 488). El caso de Gabriela Morón es

similar puesto que también ratifica el deseo de avanzar; Gabriela: “era bien considerada por sus jefes, por lo que no descartaba un pronto ascenso y una mejora salarial” (488). Aquí la crueldad aumenta si se piensa que el asesino de Gabriela fue su novio, también trabajador en la misma maquiladora. Ella gana independencia laboral, los jefes la estiman y tenía que recibir un pronto ascenso, sin embargo, con el asesinato todo se desvanece. Se demuestra así que el novio no soporta la idea de que su prometida llegue a tener un puesto más elevado que él. De este modo, Bolaño revela también la inquietud de muchos hombres que, a pesar de estar en una era contemporánea, no soportan el avance económico y social de la mujer.

Es curioso cómo Lipovetsky habla del temor del hombre contemporáneo sobre la liberación de la mujer:

con sus exigencias sexuales y sus capacidades orgásmicas vertiginosas [...], se convierte para el hombre en una compañera amenazadora, que intimida y genera angustias [...] En este contexto el hombre alimenta un odio irrefrenable contra la mujer, como lo atestigua el trato que se da a ésta en las películas actuales con sus frecuentes escenas de violaciones. (68)

Lipovetsky habla sobre la manera en que la sexualidad liberada de la mujer es algo que inquieta al hombre. Las mismas angustias se infieren en el texto de Bolaño por las actitudes de rechazo que transmiten los personajes, como el novio de Gabriela Morón que llega a matar a su pareja, o como los policías que necesitan sentirse superiores inventando chistes sexistas. De manera indirecta Bolaño da a entender también una intranquilidad por parte del hombre que se siente amenazado porque teme perder su autoridad y poder de control. Entonces se puede observar cómo Bolaño revela una sociedad que está enferma en todas sus facetas: en lo

individual, en la intimidad y en lo social. En esta novela no hay tregua y la enfermedad se propaga hasta llegar a todas partes.

Esta última idea se transmite con las descripciones de la ciudad de Santa Teresa, percibida como un gran cuerpo enfermo. Ante todo es preciso mencionar que Bolaño escoge el nombre de una mujer y santa para la ciudad ficticia. Cathy Fourez examina el carácter polisémico de este nombre,¹¹⁴ sin embargo aquí sólo me refiero al hecho de que el nombre choca con el contenido de la obra. En efecto, a través de lo macabro y de los crímenes, la mujer viene deshumanizada y despojada de la idea de una santa, pura y virgen. La desacralización se vislumbra en la novela con la acción del penitente de las iglesias, un ser que llora y orina desmesuradamente dentro de lugares sagrados, además de destrozar imágenes religiosas (474). A pesar de que la imagen de quitar el calificativo de santa puede considerarse como una liberación de valores obsoletos (como el elogio a lo puro y lo virginal), aquí funciona para crear un efecto contrario. Es decir, la mujer que quiere ganar su independencia, su autonomía y su libertad no tiene posibilidades en Santa Teresa. Paralelamente, la degradación de la ciudad se produce a través de todos los horrores que la convierten en un lugar de paso para el narcotráfico, el contrabando, y para migrantes de todo el continente que viven de trabajos ilegales o mal remunerados.

Los cuerpos de estas mujeres en desintegración y putrefacción, juntos con la imagen de destrucción, degradación y desacralización, se prestan a una gran enfermedad que cubre toda la ciudad. Esta sensación de un malestar que crece se percibe por los olores y movimientos presentes en la ciudad. El jefe de policía Juan de Dios Martínez reconoce el olor de los cuerpos

¹¹⁴ En cuanto a la asociación del nombre de Santa Teresa con hechos y lugares reales ver páginas 24-26 en “Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666” de Cathy Fourez.

asesinados como algo del que no se puede desprender. Cuando examina el lugar de un crimen dice que el olor de semen y alcohol que quedaban en la casa de la víctima no es tan impactante como el de los cuerpos: “No es como el olor de la carne en descomposición, que no te acostumbras nunca y que se te mete dentro de la cabeza, hasta en los pensamientos, y por más que te duches y te cambies de ropa tres veces al día sigues oliéndolo durante muchos días, a veces semanas, a veces meses enteros” (664). Aunque no se expresa de manera explícita, es entendible que el policía se refiere a los cuerpos de las mujeres abandonadas que encuentra por la ciudad. Aun estando en un ambiente abierto, la impresión que produce el olfato sobre los cuerpos es más fuerte que el del alcohol o del semen en el cuarto cerrado. Esta idea, junto con la permanencia del olor en el pensamiento por largo tiempo, ratifica la gran cantidad de cuerpos en descomposición encontrados por la ciudad.

Hay otras ocasiones en la novela en donde los personajes perciben el olor a carne además de la sensación de movimiento que se advierte en Santa Teresa. En la primera parte de 2666 el narrador describe a la ciudad como inagotable, que crecía a cada segundo, con un olor a carne (171-172). También Amalfitano en la segunda parte la define como una “ciudad infecta” y la periodista Guadalupe Roncal describe la prisión de Santa Teresa como una cárcel “viva” que parece a “una mujer destazada, pero todavía viva” (258; 379). Finalmente, el criminólogo Kessler describe el paisaje como “fragmentado o en proceso de fragmentación constante, como un puzzle que se hacía y deshacía a cada segundo” (752).

Frente a los fragmentos anteriores, se observa a la ciudad como un organismo en fase de descomposición. Bolaño utiliza estas sensaciones degradantes para describir a un ambiente que padece de los horrores del siglo. No es una sorpresa que en Santa Teresa, no sólo ocurren los feminicidios, sino que también es una ciudad fronteriza, con una constante migración, que está

dominada por el narcotráfico, la prostitución y el contrabando de películas *snuff*, la corrupción del gobierno y de las fuerzas del orden, entre otros crímenes que proliferan hasta el agotamiento. En la ciudad se percibe un movimiento creado por la fuerza de atracción (Santa Teresa es el lugar en donde convergen todas las historias) y expulsión (con la aparición de cuerpos abandonados por todas partes). Las brutalidades también se extienden hasta llegar a cubrir todos los lugares: en las calles, en las vidas íntimas, en las iglesias, en las instituciones o lugares de supuesta protección de orden y de ley, como la comisaría y la cárcel, que son tan brutales como en el mundo exterior. De hecho, aquí se cometen crueldades entre los presos, o por los policías cuando violan a las prostitutas (655; 606; 609; 502). De esta manera, la violación, sea de la ley o de los derechos humanos, está en todas partes. Los agentes de este horror también se hallan desparramados y son seres comunes y corrientes, como advierte la vidente Florita Almada (714). La gran cantidad de crímenes, personajes y hechos, indica que cualquiera puede ser el responsable: hombres celosos, policías que violan a prostitutas, políticos corruptos, narcotraficantes, criminales que crean y venden las películas *snuff*, así como el que las compra para disfrutar. Asimismo, la polifonía y la magnitud de la novela vienen a demostrar que el caso es incontrolable.

A modo de conclusión, en este capítulo se ha podido observar cómo “La parte de los crímenes” resalta por su estilo y su contenido. Primeramente ha sido oportuno mencionar las reacciones y opiniones del mismo autor sobre la escritura de 2666, puesto que Bolaño no sólo consideró este proyecto como algo que puede acabar con su salud, sino también porque asociaba a Ciudad Juárez con un infierno. De este modo, sus sentimientos muestran el carácter devorador de la novela que se ha venido demostrando aquí. Igualmente, Bolaño tomó inspiración del texto de González Rodríguez *Huesos en el desierto* (2002) y lo consideró como la metáfora de México

y del futuro incierto de América Latina. Por consiguiente, Bolaño consideraba necesario escribir sobre las barbaridades que afectan a Latinoamérica como al mundo entero. En efecto, con 2666 Bolaño expande la metáfora de González Rodríguez para escribir sobre los horrores que afectan a la humanidad.

De ahí que se explica la importancia para el autor de escribir con un estilo traumático que funciona para sacudir al lector. A través de su estilo fragmentado, crudo y repleto de repeticiones Bolaño, más que hacer una denuncia, ataca para “golpear cuando escribe” como advierte uno de sus personajes (la periodista y diputada Azucena Esquivel Plata) (789). Por otro lado, la repetición, la monotonía y en ocasiones la ironía, sirven para transmitir lo grave de la indiferencia hacia los crímenes. Como resultado, la escritura traumática crea una lectura monótona e inquietante a la vez. El propósito de tal estilo, además de provocar una reacción, es de transmitir la violencia normalizada.

Por otra parte, se ha demostrado cómo los cuerpos de estas mujeres asesinadas simbolizan una violencia exacerbada que se plasma en la manera más cruda y ayuda a entender el trauma porque se presenta con tanta envergadura que sofoca. Bolaño utiliza la imagen del cuerpo destrozado y putrefacto para simbolizar una enfermedad que brota en todas partes: en las casas, en las calles, en las instituciones. Así, Santa Teresa representa un mundo degradado, consumido por una suerte de incurable cáncer social. Las palabras de Bolaño, puestas en boca de la periodista Guadalupe Roncal, resumen el principal mensaje de “La parte de los crímenes” y del último capítulo de esta investigación: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconden el secreto del mundo” (439). Con esta cita, Bolaño no deja respuestas pero deja interrogantes para que se reflexione sobre el cómo hacer frente a ello. La pregunta que queda tras

la lectura de “La parte de los crímenes” es cómo hacer frente a tanta violencia que la sociedad ya no es capaz de percibir o es tan consciente de ella que se ahoga.

Bolaño presenta a unos personajes que apenas perciben la violencia, como los policías, los políticos y los criminales, y otros que la sienten de manera desmesurada, como el caso de Florita Almada; o como ocurre en las otras partes del libro, con las múltiples pesadillas de los cuatro críticos desde que están en Santa Teresa; o como Amalfitano, que está al borde de la locura y que siente el constante peligro por su hija. Se produce así una tensión constante entre las brutalidades que se vuelven a la vez banales e insoportables en su obsesión, repetición e insistencia. Es decir, si bien se presenta como algo insondable, también es cierto que en algunos casos se da como una violencia que sofoca por su desenfreno. Puede que 2666 sea la representación universal de las crueldades extremas cometidas por el ser humano. Puede que a este paso la humanidad, sea por no percibir la violencia o sea por expresarla con exceso, será condenada a vivir en un trauma perpetuo. Sea lo que fuere, Bolaño nos dice que hay que seguir escribiendo.

CONCLUSIÓN

El análisis de las cuatro novelas aquí investigadas ha permitido realizar un acercamiento más profundo a la obra de Bolaño. A través del estudio de un corpus de sólo cuatro novelas, se ha podido apreciar de una manera más específica el punto de vista estético y temático de los textos. Teniendo en cuenta las principales características que la crítica ha destacado sobre la obra de Bolaño, y el contexto en general de la época contemporánea, se ha podido constatar que sus textos expresan un trauma. En efecto, en cuanto al contenido de las novelas aquí analizadas predominan sentimientos de incertidumbre, derrota, pesimismo, inestabilidad y vacío. De manera parecida, el estilo fragmentado destaca por elementos como la polifonía, la discontinuidad temporal, la pluralidad de temas, o las repeticiones, entre otros.

Como se ha mencionado al principio de este estudio, las técnicas fragmentadas representan de manera idónea al trauma puesto que, parafraseando a Whitehead, es un concepto mejor entendible a través de un cierto grado de distorsión, vale decir que para transmitir una sensación traumática el estilo del texto debe representar lo que resulta difícil de hacer por sólo las palabras, aun siguiendo fiel a los hechos (87). Dicho de otro modo, a través de la ruptura de la linealidad o de la fluidez en el texto, es posible transmitir un choque que sacude al lector además de acompañar el sentir inestable o incierto de muchos personajes. De ahí que el estilo del texto es imprescindible tanto como el contenido y, aunque esta afirmación es válida para cualquier obra literaria, aquí es necesario especificarla porque forma parte de la particularidad de la obra de Bolaño. La conexión de su estilo literario con su contenido no sólo representa figurativamente el trauma, sino que también muestra una transición del trauma sociológico del individuo a la escritura como trauma.

Las novelas de Bolaño aquí tratadas proyectan un estilo que está “en fuga” (en constante movimiento pero sin rumbo) y “congelado” (sin movimiento) a la vez. En otras palabras, su escritura representa un arrebató frente a un vacío que se puede denominar apocalíptico y a la vez se ensimisma por presenciar no sólo el fracaso de protagonistas que son escritores que no tienen lectores (como Auxilio, Ugo o Remo Morán) o escritores que no consiguen escribir sobre lo que quieren (como Sergio Gonzáles o Fate en 2666), sino también por presentar un mundo sin esperanzas en donde la comunicación se desvanece. Por consiguiente, Bolaño proyecta un universo en el que la escritura se vuelve silenciosa por ser menos escuchada, pero a la vez se torna “ruidosa” por ser una literatura particular que destaca con su estructura fragmentada, intrigada, rizomática en donde no queda lugar para el estancamiento. Bolaño se acerca a diferentes maneras de escribir, por ejemplo usando características de la narrativa detectivesca o del realismo, pero sin adoptar ninguna por completo, sino más bien se diluyen las fronteras haciendo difícil la tarea de categorizar sus escritos. Su trabajo se puede considerar como fragmentado y unido a la vez, es decir, es fragmentado por el multiperspectivismo, la superposición de diversos temas narrativos, la elisión de datos, sólo para poner algunos ejemplos. Paralelamente, su obra se puede considerar como un todo por la red de conexiones entre los textos que ocurre con la reapariciones de personajes, lugares o temáticas. De esta manera, se aprecia una tensión continua que hace difícil la tarea de catalogar a su obra. Igualmente, la narrativa del escritor resulta ser un espacio abierto a múltiples interpretaciones, lecturas y significados sin que haya una resolución concluyente. Ello autoriza a declarar que su obra se presenta como una búsqueda continua a las causas de los horrores por las que resultan difíciles de entender. Se ha observado en las cuatro novelas analizadas cómo se alude a un amplio

espectro de horrores: la matanza de Tlatelolco, la Segunda Guerra Mundial, los feminicidios, el narcotráfico, la corrupción, y un largo etcétera.

El análisis de estas novelas ha permitido elaborar un recorrido en el que se ha demostrado cómo en el universo de Bolaño el trauma es un fenómeno común y corriente. Los seres de papel bolañosos están tan acostumbrados a los horrores como la guerra, los crímenes o las torturas, entre otros que ya se pierde el sentido de la humanidad. Bolaño no se limita a escribir sobre un horror para denunciar, sino que lo utiliza como un punto de arranque para naturalizar la condición violenta y traumática. Y esta normalización es lo que convierte el trauma en una condición permanente. Aquí el trauma se ha tratado como un efecto posterior al evento original, por lo tanto es lo que se entiende por el trastorno de estrés postraumático. Los personajes del universo de Bolaño han sufrido tantos horrores que esta condición postraumática se ha convertido como parte inherente a su existencia. La vida de estos seres ha perdido su estabilidad como efecto del evento, de la experiencia original o de la continua exposición a la violencia. El trauma ha alterado la vida de los personajes por lo tanto imposibilita las relaciones, el amor y la estabilidad.

Para demostrar lo arriba mencionado, no se ha precedido de una manera cronológica en cuanto a la fecha de publicación de las novelas, sin embargo se ha seguido otro tipo de orden que es igualmente aplicable para esta investigación. De hecho, las cuatro obras exhiben una fragmentación y una forma distinta por ser respectivamente un monólogo interior, un diario, una polifonía de tres formas de testimonios y una polifonía a múltiples voces. Mediante este orden, se aprecia la manera en que los distintos textos, ya sean en una o en múltiples voces, revelan un bajo denominador común que, aparte del trauma y la violencia normalizada, es la individualización. Es decir, en las novelas los protagonistas acaban por encontrarse solos. No

puede haber comunicación porque el estrés postraumático ha desequilibrado al individuo.

Auxilio no puede liberarse del evento original y termina con su pensamiento cayendo en un valle; Udo abandona la novia, el juego y el congreso de jugadores. *La pista de hielo* revela tres voces que no se escuchan y también unos amores irrealizables; por último “La parte de los crímenes” (2666) acaba con una serie de cuerpos abandonados. Esta idea es importante porque corrobora la imagen de una sociedad en fase de desintegración en donde los personajes, por haber sufrido múltiples violencias, por haber perdido la confianza y por encontrarse en un estado de incertidumbre permanente, se retiran de la comunidad. En efecto, estos personajes debido a tanta violencia e inestabilidad en sus vidas, ya no están en grado de socializar.

En el primer capítulo se ha observado el trauma de Auxilio derivado de un evento histórico específico (la invasión del ejército en la UNAM) bajo forma de monólogo en donde, a través de su nomadismo mental, presenta los hechos de manera fragmentada. Su monólogo se da a partir de una voz tambaleante, repetida y por una superposición de tiempos y espacios que transmiten su psique perturbada. En ocasiones Auxilio parece haber perdido la capacidad de sufrir y sentir. Ella maneja el trauma a través de unas estrategias y su discurso se mantiene en movimiento. Con todo, Auxilio entra en su monólogo, no sale y no tiene adonde acudir. La novela *Amuleto* viene a mostrar un mundo con una protagonista que se encuentra aislada y su trauma la persigue como un fantasma.

En el segundo capítulo se ha presentado un texto también fragmentado, esta vez en forma de diario en donde el protagonista relata los acontecimientos de sus días de vacaciones con la novia. Udo Berger, a diferencia de Auxilio, no trasmite un trauma psicológico de manera directa, pero revela desasosiegos e inquietudes que le aíslan de su alrededor. Aun estando de vacaciones, Udo se encierra en su habitación y dedica la mayor parte del tiempo al *wargame*, nombre del

cual proviene el título de la novela. Su diario progresivamente pierde el orden cronológico para luego confundir el juego con la realidad. Además, en el diario se presentan algunos eventos violentos y traumáticos de forma trivial (como la desaparición de Charly o la violación de Hanna). Es decir que estos acontecimientos en la novela son considerados insignificantes. Este factor, junto a la confusión de Udo y su concepción del espacio como un juego, transmite el mensaje de que el trauma y la violencia son concebidos como fenómenos triviales. Al final de la novela, Udo abandona el juego y termina con una sensación de vacío. Udo, como Auxilio se queda solo. Ante tal final, el vacío se transmite también porque no se llega a ninguna conclusión por lo que se infiere que la presencia de tanta violencia es como algo que termina siendo una fuerza que paraliza e aísla al individuo.

En el tercer capítulo se ha analizado *La pista de hielo* que, a diferencia de las novelas anteriores, muestra una estructura polifónica (a tres voces) en donde los protagonistas cuentan su versión de los hechos. Aquí el acontecimiento central por el que giran las voces es un asesinato. Sin embargo, el crimen es un pretexto para revelar las condiciones fracasadas de los protagonistas, por lo tanto es una distracción y no es importante. De ahí que se retoma la idea de entretenimiento y juego expresado en el capítulo precedente, aunque de forma diferente. El mundo en el que viven estos personajes, simbolizado por los espacios, revela una inestabilidad que, a través de la estructura de la novela, se transmite en la vida de cada uno. A pesar de ser polifónica, las voces que se cruzan no se comunican y esta inconexión se traspasa a las relaciones interpersonales que también fracasan. Esta novela diverge de las primeras dos por formarse a tres voces, sin embargo, a pesar de intentar representar una comunidad más amplia, reaparece la sensación de abandono y asilamiento que se desprende de las narraciones anteriores.

La cuarta y última novela estudiada ha servido como manera de “justificar” todo lo que se ha venido demostrando con las otras obras. En otros términos, “La parte de los crímenes” presenta una violencia con tanta envergadura que sofoca. A través de una escritura traumática (una manera de escribir que rompe con la linealidad de la voz narradora y del texto para sacudir al lector y proporcionar una experiencia inquietante durante la lectura) Bolaño nos antepone a un sinfín de cuerpos en putrefacción, torturados, descuartizados, mutilados, quemados, que simbolizan una violencia que brota en todas partes. La vida de los múltiples personajes corre paralela a los crímenes y, aunque algunos expresan desasosiegos, la mayoría se presenta impasible. Simultáneamente, la estructura del texto con las múltiples voces, además del narrador que irrumpe entre las historias con crónicas frías y secas, representan a una sociedad fragmentada. En efecto, se ha podido observar en este capítulo cómo las relaciones humanas (por ejemplo la del policía Juan de Dios Martínez con la doctora Elvira Campos) están aisladas en medio de los crímenes. De la misma manera otros protagonistas como los policías, los investigadores o los periodistas, trabajan solos, puesto que en su conjunto fracasan. Con un ambiente lleno de tanta muerte y tanta violencia, Bolaño nos deja la destrucción. Sólo se quedan cuerpos sin alma, lo cual simboliza a una sociedad en fase de desintegración y reafirma lo traumático como una condición definitoria de las sociedades contemporáneas.

En conjunto, las novelas aquí estudiadas nos ofrecen una visión del mundo fragmentado en donde se ha perdido el sentido de comunidad. Esta idea se vincula con la “modernidad líquida” propuesta por el sociólogo Zigmunt Bauman. El teórico, al presentar la modernidad fluida, niega la posibilidad de una recomposición y advierte de la insoslayable fragmentación para el futuro. Como mencionado al principio de esta investigación, Bauman advierte: “Lo que se ha roto ya no puede ser pegado. Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como

pasada, ustedes, los que entran en la era de la modernidad fluida” (27). Para este teórico la sociedad contemporánea no ofrece posibilidad de recomposición puesto que todo está en movimiento, todo es fluido y cambiante, lo cual corrobora la inestabilidad de la época y la incapacidad para establecer relaciones. Esta inestabilidad se representa con la fragmentación que caracteriza al universo literario de Bolaño en donde los personajes, víctima de múltiples horrores, están resignados a su condición traumática y se cierran en su individualismo.

Tanto los primeros dos protagonistas, como los múltiples personajes de las últimas dos novelas han demostrado que están solos. Igualmente, sus voces no son escuchadas: Auxilio continúa metida en su monólogo; Udo abandona todo lo que le rodea; las tres voces en *La pista de hielo* no se escuchan y las múltiples voces y el narrador de “La parte de los crímenes” también se presentan aisladas en medio de los crímenes. Lo que ocurre en este universo es que los personajes, debido a sus experiencias en un mundo tan violento se retiran de la comunidad y aunque en ocasiones se siente que necesitan expresarse no llegan y entienden que hay que seguir viviendo. Los personajes tratan de adaptarse para aceptar el mundo traumático como normal. Aquí, el trauma y la violencia se presentan de forma natural, como un entretenimiento, al punto tal de romper con su significado tradicional. Dicho de forma breve, este concepto ha perdido su sentido. No se trata de afirmar que no existe sino más bien es tan normalizado que pierde su noción tradicional. A través de una imagen disuelta de la sociedad, la obra de Bolaño advierte que la humanidad ya está en proceso de desintegración en donde la violencia ya no nos conduce a nada. De allí las sensaciones de vacío transmitidas en las novelas y también el dilema de sentir y no sentir el trauma. En sus obras está la cuestión de haber y no haber trauma puesto que ya ha perdido su sentido. Con esta duda se crea la inestabilidad y es allí dónde está lo traumático de los textos de Bolaño.

La obra de Bolaño es importante porque es una manera de responder a su época. Él usa la fragmentación, una técnica que no es nueva pero que, sin embargo, se torna original por ser parte de un período particular. Él captura las sensaciones del momento y tanto la forma como el contenido de sus novelas se alinean con la crisis contemporánea. De este modo, este trabajo permite considerar el trauma como un elemento válido para acercarse al entendimiento de la época posmoderna en donde permea un sentir de inestabilidad e incertidumbre. Un camino futuro podría ser un análisis más específico de otros escritos de Bolaño, que de igual manera comprobarían su estilo idiosincrático, tanto en sus novelas como en sus cuentos o poemas. A través de un análisis más específico y profundo de diferentes obras del autor se pueden trazar conexiones entre temas y personajes que reaparecen en sus novelas. Este tipo de investigación no sólo permitiría acercarse a la obra de Bolaño en su conjunto, sino también ayudaría a entender por qué Bolaño es considerado un fenómeno y porque emergió esa voz entre otras. Asimismo, una distinta manera de abrir caminos sería ofrecer una comparación con varios escritores de su época para averiguar si existen patrones comunes o cuáles son los elementos que divergen o destacan. Por último, si bien no menos importante, un acercamiento más específico de sus escritos autorizaría a entender el fenómeno Bolaño en el sentido internacional, dada la gran cantidad de obras traducidas. De ahí que, y como sugieren los textos de Bolaño, hay que seguir escribiendo.

OBRAS CITADAS

- Achugar, Hugo. "Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia." *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Eds. Hermann Herlinghaus and Monika Walter. Berlin: Langer Verlag, 1994. 233-55.
- Alday, Patricia Poblete. *Bolaño, otra vuelta de tuerca*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010.
- American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorder. Third Edition*. Washington D.C: The Association, 1987.
- American Psychiatric Association. *Diagnostic and Statistic Manual of Mental Disorder. Fifth Edition*. Washington D.C: The Association, 2013.
- Baer, Ulrich. "To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition." *Representations*. 69 (2000): 38-62.
- Bajter, Ignacio. "Tras las huellas de Alcira Soust, Poeta vagabunda y bellamente desolada." *La Lupa, Brecha*, 2009, issuu.com/uruguaymex/docs/lupa_alcira_soust. Consultado en marzo 2016.
- Bolaño, Roberto. *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama, 1993
- . *Estrella distante*. New York: Vintage Español, 1996.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- . "Nota Preliminar." *El secreto de mal*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . 2666. New York: Vintage Español, 2009.
- . *El Tercer Reich*. New York: Vintage Español, 2010.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Margen, 2009.

- Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Brown, Laura S. "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma." *Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: JHU Press, 1995. 100-12.
- Camargo R. Diego A. "Juegos de guerra." *El Tiempo*, 19 de noviembre, 2001, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-681096>. Consultado en abril 2017.
- Careaga, Roberto. "Patti Smith: 2666 es la primera verdadera obra maestra del siglo XXI." *La Tercera*. 21 de agosto, 2010, <http://diario.latercera.com/2010/08/21/01/contenido/cultura-entretenicion/30-36190-9-patti-smith-2666-es-la-primera-verdadera-obra-maestra-del-siglo-xxi.shtml> Consultado el 7 de marzo 2016.
- . "Roberto Bolaño sigue batallando." *La Tercera*. 23 de enero, 2010, [/www.latercera.com/contenido/1453_220197_9.shtml](http://www.latercera.com/contenido/1453_220197_9.shtml) Consultado en mayo 2016.
- Carrión, Jordi. "Roberto Bolaño, realmente visceral." *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 359-69.
- Caruth, Cathy. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: JHU Press, 1995.
- . *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: JHU Press, 1996.
- Coello Gutiérrez, Emiliano "La pista de hielo (1993) en el contexto de la nueva novela negra latinoamericana." *Mitologías hoy* 7 (2013): 75-83.
- Corral, Wilfrido. "2666: el secreto del mundo en la obra maestra." *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid: Ediciones Escalera, 2011.
- De la Fuente, Manuel. "2666 es elegida la novela más influyente en el ámbito de la lengua española". ABC.es, cultura, 21 de mayo, 2013,

<http://www.abc.es/cultura/libros/20130521/abci-roberto-bolao-xito-novela-201305211251.html> Consultado 4 de marzo 2017.

Di Prete, Laura. *"Foreign Bodies". Trauma, Corporeality, and Textuality in Contemporary American Culture*. New York: Routledge, 2006.

Donoso Macaya, Ángeles. "Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño." *Revista Hispánica Moderna* 62.2 (2009): 125-42.

Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970.

Douglass, Ana, and Thomas A Vogler. "Introduction." *Witness and memory: The Discourse of Trauma*. Eds. Ana Douglass and Thomas A Vogler. New York: Routledge, 2003.

Echevarría, Ignacio. "Bolaño internacional. Algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño." *Estudios públicos* 130 (2013): 175-202.

Echevarría, Ignacio, ed. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Erikson, Kai. "Notes on Trauma and Community." *Trauma: Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: JHU Press. 183-200.

Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.

Felman, Shoshana, and Dori Laub. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1992.

Flores, María Antonieta. "Notas sobre *Los detectives salvajes*." *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002. 91-96.

Florescano, Enrique. "Historia y ficción." *Revista de la Universidad de México* 81 (2010): 39-45.

- Fourez, Cathy. "Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666." *Debate Feminista* 33 (2006): 21-45.
- González, Herrero. "La convergencia de los videojuegos online y los mundos virtuales: situación actual y efectos sobre los usuarios." *Zer* 15.28 (2010):117-132.
- Granofsky, Ronald. *The Trauma Novel: Contemporary Symbolic Depictions of Collective Disaster*. New York: P.Lang, 1995.
- Grinder John, DeLozier Judith, and Bandler Richard. *Patterns of the Hypnotic Techniques of Milton H. Erikson, M.D.* Vol. 2. Scotts Valley, CA: Grinder & Associates, 1977.
- Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity." *Modernity and Its Futures*. Ed. David Held and Tony McGrew Stuart Hall. Cambridge: Polity Press, 1992. 273-316.
- Hartman, Geoffrey. "Sobre el saber traumáticos y los estudios literarios." *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Ed. Francisco Ortega. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011. 260-.
- Haslam, Nick. "Dehumanization: An Integrative Review." *Personality and Social Psychology Review* 10 (2006): 252-64.
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Bogotá: Villegas Asociados, 2005.
- Hosiasson, Laura Janina. "El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño." *Abehache* 1.1 (2011): 31-41.
- Ibáñez, Ricard. "En el cajón de arena: una historia del juego de guerra." *Zenda*, <http://www.zendalibros.com/cajon-arena-una-historia-del-juego-guerra/>. Consultado en mayo 2017.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Trans. José Luis Pardo Torío. Barcelona: Paidós, 1991.

- Jaruffe Romero, Arlinthon David y Pomares Jacquin, María Claudia. "Programación Neurolingüística. ¿Realidad o mito en Psicología y Ciencias Cognitivas?" *Dauzary Revista de la facultad de Ciencia de la Salud* 8.2 (2011): 243-50.
- Jiménez Moreno, et. Al, "El estrés traumático secundario. Evaluación, prevención e intervención". *Terapia Psicológica* (2004): 69-76.
- Juárez, Jesús Montoya, and Ángel Esteban. *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo, 1990-2006*. Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Kahn Eve. "The Nazi board games of World War II." *Atlas Obscura*, <http://www.atlasobscura.com/articles/nazi-board-games-wwii>. Consultado en mayo 2017.
- Krystal, Henry. "Trauma and Aging: a Thirty-Year Follow-up." *Trauma.Explorations in Memory*. Ed. Cathy Caruth. Baltimore: JHU Press, 1995.
- LaCapra, Dominik. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: JHU Press, 2001.
- Lipovetsky, Gillet. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trans. Joan Vinioli y Michéle Pendanx. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Lira León, Noé. "La lucha estudiantil avanza." 16 mayo, 2009, laluchaestudiantilavanza.blogspot.com/2009/05/la-huelga-estudiantil-de-1956-en-el-ipn.html. Consultado en abril, 2016.
- Manzoni, Celina. *Roberto Bolaño: la literatura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Martínez, Fabio. "Del paraíso terrestre al infierno de la selva." *El viajero y la memoria: un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 2005. 87-91.

Mihály, Dés. "Amuleto." *Roberto Bolaño: La escritora como tauromaquia*. Ed. Celina Manzani. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Molina, Ignacio. "Cuando Bolaño jugaba a la guerra." *Paniko.cl*, <http://www.paniko.cl/2016/11/cuando-bolano-jugaba-a-la-guerra/>. Consultado en abril 2017.

Noemi, Daniel. "Y después de lo post: ¿qué?: Narrativa latinoamericana hoy." *Entre lo local y lo global: La literatura latinoamericana en el cambio del siglo (1900-2006)*. Eds. Jesús Montoya Juárez and Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana, 2008. 83-99.

Núñez, Gonzalo. "La 'bolañomanía' llega a la República Checa." *Radio Praha*. 03 octubre, 2009, <http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/la-bolanomania-llega-a-la-republica-checa> . Consultado 2 de marzo 2017.

Paz Soldán, Edmundo. "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis." *Bolaño Salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008.

Paz Soldán, Edmundo, and Gustavo Faverón Patriau. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

Pedraja Tomán, René de la. *Wars of Latin America 1948-1982. The Rise of the Guerrillas*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2013.

Pellón, Gustavo. "The Spanish American Novel: Recent Developments, 1975 to 1990." *The Cambridge History of Latin America Literature: the Twentieth Century*. Eds. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Vol. 2. New York: Cambridge University Press, 1996. 279-302.

Petrović, Bojana Kovačević. "Los juegos bélicos de Roberto Bolaño." *Revista de Filología Románica* 33 (2016): 135-145.

Peza López, Ruth. "Alcira." *Metate. Periódico de la facultad de filosofía y letras* IV.25 (2008):

1-2.

Picard, Hans Rudolf. "El diario como género literario entre lo íntimo y lo público." *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4 (1981): 115-22.

Pietro Nadal, Ana. "La narrativa de Roberto Bolaño a escena: 2666." *Revista de Literatura* LXXVIII.156 (2016): 543-67.

Pino, Miriam. "Roberto Bolaño y las reelecturas de la novela negra: La pista de hielo." *Literatura y Lingüística* 17 (2006): 117-28.

Pozorsky, Aimee L. "Trauma's Time." *Connecticut Review* 28.1 (2006): 71-84.

Quezada, Iván. "La caída de Chile." *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa: Frasis 2003. 141-46.

Richard, Nelly. "Latinoamérica y la postmodernidad." *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría*. Eds. Hermann Herlinghaus and Monica Walter. Berlin: Langer Verlag, 1994.

Rothberg, Michael. "Between the Extreem and the Everyday: Ruth Klüger's Traumatic Realism." *Extremities. Trauma, Testimony and Community*. Ed. Nancy K.Miller and Jason Tougaw. Chicago: University of Illinois, 2002. 55-70.

Sanborn, Cynthia. "Filantropía en América Latina: tradiciones históricas y tendencias actuales." *Filantropía y cambio social en América Latina*. Ed. Cynthia Sanborn y Felipe Portocarrero S. Lima, Universidad del Pacífico: David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, 2008.

Schusseler, Jennifer. "Los retos de llevar al teatro 2666 de Roberto Bolaño." *New York Times*. 19 de febrero, 2016,

<https://www.nytimes.com/es/2016/02/19/el-reto-de-llevar-al-teatro-2666-de-roberto-bolano/>. Consultado 2 de marzo 2017.

Solotarevsky, Myrna. *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Rockville, MD: Ediciones Hispanoamérica, 2012.

Van der Kolk, Bessel A., et. all. *Traumatic Stress. The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society*. New York: The Guilford Press, 2007.

Vattimo, Gianni. *La fine della modernità*. 3 ed. Milano: Garzanti, 1999.

Vickroy, Laurie. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. Charlottesville: U of Virginia P 2002.

Villa-Matas, Enrique. "Bolaño en la distancia." *Roberto Bolaño: La escritura como taromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edimburgh University Press, 2004.

Wolfenzon, Carolyn. "El Tercer Reich y la historia como juego de guerra." *Bolaño Salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya S.L., 2013. 204-28.

Yacobazzo, Marlene. "Ronda de la niña sola. Cuando Alcira fue mima." *Archivo Bolaño*, <http://garciamadero.blogspot.com/2009/05/ronda-de-la-nina-sola-cuando-alcira-fue.html>. Consultado en marzo, 2016.

Zygmunt, Bauman. *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, S.A., 2002.

VITA

Tamara Centis is originally from Italy. She earned her B.A. degree in Arabic from the University of Alicante in Spain. Her work with The University of Tennessee, Knoxville led her to teach Italian and Spanish classes and to achieve a Master in Spanish.