

Research Article

2666
Una Creación Literaria Conturbante
Pinceladas, Fragmentos de Nuestro Tiempo

2666
A Disturbing Literary Creation
Brushstrokes, Fragments of Our Time

Herminio Núñez Villavicencio

Profesor-Investigador de Tiempo Completo “F” en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México, (Toluca, México) [Full-Time Professor–Researcher “F” at the Faculty of Humanities, Autonomous University of the State of Mexico (UAEMex), Toluca, Mexico]
Email: herminio25446@yahoo.com.mx

Article History	Resumen
Received: December 20, 2025 Accepted: January 12, 2026 Published: January 19, 2026	En este artículo intento un acercamiento a la novela de Roberto Bolaño, señalando lo difícil que fue su aceptación en el salón de clase al inicio de siglo, debido a sus novedosas características de fragmentación, inacabada, pero de novela total a la vez, en la que con frecuencia se da la simultaneidad y la casualidad. <i>2666</i> aparece inundada de pesimismo, representa el vacío e indeterminación de nuestro tiempo no mediante lo mimético, sino de lo simbólico, expresando la humana necesidad primaria de trascendencia, su estructura fractal es reflejo de crisis espiritual cuya sola esperanza se cifra en la asunción del fracaso desde lo poético. Palabras clave: Bolaño, <i>2666</i>, fragmentación, vacío, novela total. Abstract In this article, I attempt an approach to Roberto Bolaño’s novel, highlighting how difficult its acceptance was in the classroom at the beginning of the century, due to its innovative characteristics: fragmentation, its unfinished nature, and yet its condition as a “total novel,” in which simultaneity and chance frequently occur. <i>2666</i> appears permeated by pessimism; it represents the emptiness and indeterminacy of our time not through the mimetic but through the symbolic, expressing the primary human need for transcendence. Its fractal structure reflects a spiritual crisis whose only hope lies in the acceptance of failure from a poetic perspective. Keywords: Bolaño, <i>2666</i>, Fragmentation, Emptiness, Total Novel.

A modo de introducción

Al terminar el primer quinquenio de este siglo decidí programar un curso sobre *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. En la primera evaluación del semestre confirmé lo que ya había podido entrever en las primeras sesiones del programa: para entonces el contacto con los escritos de este autor causaba velado rechazo, se le consideraba distante, extraño, y aunque en sus novelas presenta algunas historias ambientadas en México, los estudiantes no dejaban de verlo – decían-, como “sobrado” y creído. Dialogando con algunos de ellos, me di cuenta de que no se trataba sólo de la reacción del estudiantado, que ciertamente era de extrañeza, sino que también se debía a la renuencia del profesorado ante un autor que no compaginaba con la visión de literatura acostumbrada, sobre todo cuando pesaba mucho la idea de un canon literario, alentada entre otros medios por las publicaciones de Harold Bloom. Bolaño, por el contrario, buscaba derribar a los ídolos,

desacralizaba o, al menos, ridiculizaba el establishment literario. Es este uno de los motivos de las ríspidas reacciones que ha provocado relativizando lo que se venía considerando como excelso y digno de ser emulado.

Lo que nos ofrece Bolaño en su literatura es sin duda escandalizativo y a la vez desafiante, pero también pasmoso, no deja de causar admiración y asombro extremados que dejan como en suspenso la razón y el discurso. Su literatura produce una sensación impactante, descarnada y humorística del mundo contemporáneo, expresión acentuadamente fragmentaria¹, vacilante y ciertamente pretenciosa, con un lenguaje desbordado² que seduce y también desencanta. Para algunos críticos 2666 encarna la idea de estética que elaboró y practicó su autor durante toda su carrera literaria. Desde los años de su paso por México, desde sus participaciones en el Infra realismo en los años 70, Bolaño practicó una poética transgresora y rupturista, pero sobre todo cuando adquirió fama y sus ambientaciones eran ya globales, no se puede negar que agitó los ánimos de las feligresías literarias y poco a poco su rechazo inicial se convirtió en aceptación incondicionada, sobre todo porque al leerlo, por lo regular, producía tropiezos, pero al mismo tiempo el mayor efecto que causaba en el lector era un encuentro consigo mismo. En este sentido, las afirmaciones de Ignacio Echevarría, editor del chileno, sobre que el espíritu de la novela se aproxima de manera casi exacta al objetivo trazado por su creador, pueden ser convincentes (V. Echevarría, 2004: 1121-1125), pero al leerla hace pensar también que Bolaño no tenía prefigurado un plan acabado de su novela y por lo mismo la deja abierta como impredecible es el final de nuestras vidas. Echevarría ciertamente toma en cuenta lo fundamental, los cimientos de un proyecto poético que expresa una particular interpretación del hombre y la posmodernidad, pero Bolaño provoca efectos colaterales que vale la pena mencionar. 2666 se propone también como una nueva y revolucionaria modalidad de novela total, cuyas historias hilvanadas entre la risa y el horror, se desarrollan en dos continentes o en el suelo de la cultura occidental que en el siglo XX vive su otoño, descentrada y casi derrotada, en la que la literatura continúa enhebrando un simulacro de salvación. Sus creaciones son una parodia salvaje que intenta probar también un desplazamiento paródico adicional: llevar deliberadamente los géneros literarios 'altos' y canónicos, como la poesía, a otros 'bajos' y anticanónicos, como la pornografía. Su visión fractal opera en toda su producción, de manera que se puede emprender su lectura sin importar con cual libro empezar a leerla, no importa el título, la fecha de publicación o cualquier otro detalle, porque con cualquiera de ellos se ingresa a un espacio común al que concurren todos los libros restantes de su obra que parecen articular una especie de transgénero en el que se integran indistintamente poemas narrativos, relatos cortos y largos, novelas cortas y novelones independientemente constituidos. En su producción es plausible tanto segregar sus distintas piezas, dotándolas de relativa autonomía, como también agregarles otras nuevas. En su obra la parte funciona como el todo, logrando en cada ocasión una configuración nueva, en absoluto redundante, pero sí insistentemente sondeando un mismo territorio moral que concentra en el pilar de su principal propuesta: la violencia social en términos estéticos, que determina unas constantes temáticas y estilísticas. Esto sólo se puede observar en autores que son dueños de un mundo y un estilo propios, en autores cuyos libros se yuxtaponen sin organizarse genéricamente, sin interponer marcas divisorias, dando lugar a una especie de novela total en la que todo queda subsumido.

Retomando palabras de Flaubert, Robert Musil decía que la estupidez consiste en querer concluir. Aseveración que bien pudo haberla repetido Bolaño, su obra es aún un campo abierto de exploración, mucho se podrá decir todavía de su literatura. Aquí intentamos solamente un primer acercamiento mencionando sólo algunas de sus características, señalando al final una semejanza entre la novela 2666 de Roberto Bolaño y *El hombre sin atributos* del austriaco Robert Musil.

¹ Visión que décadas atrás se usó mucho en los estudios literarios designándola como 'fractalidad', término inventado por el matemático francés Benoît Mandelbrot en 1975 para designar la propiedad que ciertas figuras espaciales compuestas por una multitud de elementos tienen que preservar el mismo aspecto, cualquiera sea la escala en que se observen. En el terreno literario, trasladado de manera aventurada, esta noción sirve para describir, por ejemplo, en el caso de la literatura de Bolaño, la forma en que en *Estrella distante* se amplía un episodio del que ya se ofrecía una visión reducida en el último capítulo de *La literatura nazi en América*. Otro caso de fractalidad lo podemos constatar en *Amuleto* en el que se amplía un episodio de *Los detectives salvajes*.

² En el sentido de extraterritorialidad, concepto que según George Steiner hacia 1970 señalaba la emergencia de escritores lingüísticamente nómadas y multilingües en los que la tradición, el arraigo profundo a la tierra natal y la autoridad poética son puestas en tela de juicio. Para los extraterritoriales no se dan más las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional en que floreció la literatura desde el Renacimiento hasta la segunda mitad del siglo XX. Steiner atribuía a la condición de exiliados que comparten tantos escritores contemporáneos, el principal impulso de la literatura actual, que tiene que ver con el problema más general de la pérdida de centro, es una estrategia de exilio permanente que formula una nueva forma de comprenderse a sí mismo y de comprender al escritor y la realidad entera.

El todo hecho de fragmentos

2666 está conformada por cinco historias, es, a simple vista y funcionalmente, una sinfonía poética que se mueve a través del contrapunto; es decir, en el diálogo entre entidades autónomas, diferenciadas unas de otras y que, en su mayoría, terminan por convertirse en un juego de contrarios. La alternancia de voces, de funciones y de caracteres completan su esencia artística y son, a su vez, la concretización del ciclo vital humano donde los elementos se contraponen constantemente, en un ritmo sobrecogedor y universal, sin llegar a mezclarse totalmente, sin nunca formar una entidad cerrada y estática, es una novela abierta, más que inacabada. Además, en ella el desarrollo de los acontecimientos no parece tener una explicación lógica, simplemente suceden y todo toma un carácter misterioso que los propios personajes resienten sobre sus hombros como una dura carga de la que no pueden deshacerse. Esto lo expresa Bolaño crudamente en una de sus páginas:

Por lo demás –dijo Johns–, no se trata de creer o no creer en las casualidades. El mundo entero es una casualidad. Tuve un amigo que me decía que me equivocaba al pensar de esta manera. [...] Mi amigo (tal vez sea una presunción de mi parte llamarlo aún así) creía en la humanidad, por lo tanto, creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. 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 dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros³.

Aunque, a primera vista el azar es el hilo conductor de la trama y es cierto que los personajes llegan a algunas situaciones de manera casual o sorpresiva, entre las líneas de cada historia se pueden entrever los vasos comunicantes que conectan a los personajes en una unidad mucho más amplia que hace de sus vivencias personales una tragedia compartida. En este sentido se puede decir que la novela tiene unión o conformidad, porque más allá de la voluntad, lo que el lector colige es que el destino marca siempre los caminos de los actantes con su dedo de fuego. Por eso se dan los encuentros involuntarios y por lo mismo nace la sospecha perpetua de que cada personaje que entra en acción fue parte de una experiencia, y tal vez su aparición en escena puede ser vista como una fisura sobre la que se puede desplegar un porvenir. Esta es una lectura que se experimenta repetidas veces confirmada, pero que en una novela tan compleja como 2666 encuentra también sus muchas y variadas excepciones. La superficialidad y el carácter efímero de lo cotidiano suele trastocarse de manera inesperada en hechos y decisiones trascendentales. Este procedimiento para mostrar la naturaleza del mundo destaca también como técnica narrativa, inyectando curiosidad y deseo en el lector justo cuando cree encontrar en el texto un lugar común o se cansa de la retahíla incesante del narrar.

Al estar conformada por cinco relatos autónomos en cuanto a acontecimientos e, incluso, estilos, podría pensarse que su lectura puede realizarse de manera fragmentaria o intercalada, tal como se discute en el salón de clase cuando se analiza una ‘novela pastiche’ o, como sucede con otras obras latinoamericanas entre las que podemos citar *Rayuela* de Julio Cortázar. Sin embargo, un acercamiento de este tipo mostraría sólo destellos de luz y no la luminosidad del espejo contemporáneo que parece ser 2666. Como el mundo, esta novela es plural, desconcertante, arbitraria y llena de signos que se conectan entre sí de formas más o menos discretas, pero que encierran el significado y el sentido de nuestro tiempo. Como todo espejo, esta novela es engañosa y sólo deja ver ciertos aspectos de cada personaje, lugar y época. Su virtud, tal vez también su desmesura, es que pretende abarcarlo todo. Respecto a esto, en 2666 hay también una defensa implícita a la propia obra, peculiaridad señalada por boca de Amalfitano, personaje que, por sus características socioculturales e ideología, parece funcionar como el doble de Bolaño:

Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que nos acoquina y encanCHA, y hay sangre y heridas mortales y fetidez (290).

³ Bolaño, R., 2666, Barcelona, Editorial Anagrama 2024, p. 123. A partir de este momento, sólo se incluirá la página de las citas extraídas de la novela.

El lector, a mitad de su lectura, descubre que las palabras de 2666 lo han atrapado en una estructura misteriosa similar a aquellas comúnmente llamadas “casas de los espejos”, tan populares en las ferias. Un todo que con una sola mirada se le puede percibir por completo, pero del que no se capta una visión perfecta, sino una amalgama de imágenes monstruosas, distorsionadas, satíricas que van configurando una a una el cuerpo de los personajes y hasta su propia conciencia, de manera que para salir de este rompecabezas no hay otra alternativa que cruzar un intrincado laberinto de tamaño variable. Se lo transite con arrojo o con espanto, el camino reserva numerosas sorpresas. A veces, la risa nos embarga ante una caricatura; otras, nos volvemos aterrorizados porque un rostro –el nuestro – nos escupe las verdades más crudas de nuestra naturaleza. Con susto descubrimos que nuestra preciada unidad puede fácilmente fragmentarse y que nosotros no somos siempre quien nos mira desde el otro lado de los espejos. Al final del viaje, al final de la novela, nos encontramos confundidos, azorados y silenciosos. De manera literal, el simbolismo del espejo aparece descaradamente en la composición en, al menos, en dos ocasiones. En la primera, se trata de un único espacio, la habitación de un hotel en México, donde se ubican dos espejos con connotaciones siniestras. La primera vez aparece este espacio en el sueño de la crítica inglesa Liz Norton⁴. Tiempo después, el mismo cuarto es ocupado por un periodista norteamericano que intenta investigar los crímenes de Santa Teresa. El espejo para los personajes, la novela para nosotros, condensa tanta información vertida de manera simultánea que es casi imposible poder procesarla idealmente. Lo que nos queda es, precisamente, lo que leímos: fragmentos de vidas y hombres, insinuaciones de verdades nunca reveladas como axiomas, y una sospecha de que, aún cuando hemos llegado –¡por fin! – a la página 1119, aún queda más, siempre queda más.

El espíritu de época en 2666

Toda obra de arte es producto de su tiempo, aun cuando muchas creaciones superen los límites más inmediatos en cuanto a su creación y recepción logrando trascender. La coexistencia, en un solo periodo histórico, de gran variedad de géneros y estilos literarios nos habla de las infinitas interpretaciones que pueden darse sobre un único fenómeno. Incluso aquellos textos que se niegan de manera abierta a seguir el canon de su época, asumiéndose como trasgresores y fundadores de su propia tradición, dialogan con aquellas otras más conservadoras o académicas. La obra de Bolaño, instaurada dentro de la posmodernidad, no niega la época que la origina, tampoco la ensalza ni pretende definirla. De manera general, la expone como un fenómeno ineludible –íntimo y público al mismo tiempo – tocando aquí y allá sus detalles más descarnados y dejando ver, de vez en cuando, la posibilidad de la esperanza. Si atendemos a lo dicho por Terry Eagleton al respecto, podemos afirmar que el posmodernismo es una forma de la cultura contemporánea, mientras que la posmodernidad:

Es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Contra esas normas iluministas, considera al mundo como contingente, inexplicado, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas desunidas o de interpretaciones que engendra un grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, lo dado de las naturalezas y la coherencia de las identidades (Eagleton, T. 1998: 11).

El mismo autor afirma que el arte producto de esta época se caracteriza por la autorreflexión, el desenfado, la multiplicidad de temas que pueden tratarse en una sola obra, la pluralidad de voces y la pérdida de límites entre la alta cultura y lo popular, y entre el arte y la cotidianidad. Si queremos establecer una correspondencia entre esta definición y un análisis sustancial de la novela del chileno, podemos decir que 2666 gira en torno a tres espacios o ejes de acción. El primero de ellos es, por supuesto, Santa Teresa, lugar donde la violencia y el azar tejen una intrincada red de escenarios en los que los personajes luchan, se desilusionan y finalmente se

⁴ La imagen es reveladora: “En el sueño de Norton ésta se veía reflejada en ambos espejos. En uno de frente y en el otro de espaldas [...] Su imagen en los espejos aparecía vestida como para salir [...] La inmovilidad de su cuerpo, algo en él que inducía a pensar en lo inerte y también en lo inerme, la llevaba a preguntarse, sin embargo, qué era lo que estaba esperando para partir [...] De pronto Norton se dio cuenta de que la mujer reflejada en el espejo no era ella [...] Tengo que huir, pensó [...] Cuando abrió los ojos la mirada de la mujer del espejo y la de ella se intersectaron en algún punto indeterminado de la habitación. Los ojos de ella eran iguales a los suyos. Los pómulos, los labios, la frente, la nariz [...] Es igual a mí, se dijo, pero ella está muerta. La mujer ensayó una sonrisa y luego, casi sin transición, una mueca de miedo le desfiguró el rostro [...] y su rostro se hizo ansioso y luego inexpresivo y luego nervioso y luego resignado y luego pasó por todas las expresiones de la locura y siempre volvía a sonreír, mientras Norton, recuperada la sangre fría, había sacado una libretita y tomaba notas muy rápidas de todo lo que sucedía, como si en ello estuviera cifrado su destino o su cuota de felicidad en la tierra, y así estuvo hasta despertar” (154, 155).

reconocen. El segundo centro agrupa un argumento mucho más abstracto: el proceso creativo a través de todos sus elementos integrantes: el escritor, el lector, los críticos y – ¡esto sólo podía ser producto de la posmodernidad! –, la industria editorial. Pero estos dos planos de la novela no tendrían sentido sin un tercer componente, aquel que se encuentra más cercano a nosotros y que encierra el sentido más profundo de la obra: el lenguaje. La técnica narrativa define la dirección en que son presentados los acontecimientos y muestra la intención del autor al elegir un procedimiento por sobre los otros. En este caso, la ironía con todos sus matices no sólo es un rasgo propio de la posmodernidad, como afirma Gilles Lipovestky (2002: 136-172), sino que nos indica una clave de lectura para la exégesis de la obra.

Otra de las características que identifica la obra de arte posmoderna, nos dice Terry Eagleton, es el hecho de que se trata de objetos que pueden ser interpretados de las más dispares formas, sin que ello implique que alguno de los análisis sea más desafortunado que los otros. Los paradigmas de verdad o mentira en nuestro tiempo se han vuelto mucho más inestables que en épocas anteriores, casi hasta rozar los límites del solipsismo. El arte en general, desconfiando de las nociones de realidad, ha ido volviéndose más abstracto, desarrollando a la par varios sentidos e interpretaciones del mundo. En literatura, algunos autores, los más radicales, han optado por técnicas de deconstrucción, lo que los ha llevado, en ocasiones, hasta lo ininteligible. Bolaño no es de estos, mucho más conservador en su narrativa, se ha conformado por llevar sus historias a finales que parecen más bien inacabados, evitando cualquier tipo de sentencia o moraleja y regalando al lector la difícil tarea de otorgar un significado a lo que lee. A este tipo de novelas, Umberto Eco ha dado en llamarlas obras de arte abiertas:

Mientras que el alegorismo clásico atribuía a cada figura un referente perfectamente determinado, el simbolismo moderno es un simbolismo “abierto” precisamente porque pretende fundamentalmente ser comunicación de lo indefinido, de lo ambiguo, de lo polivalente. El símbolo de la literatura y de la poesía moderna tiende a sugerir un “campo” de respuestas emotivas y conceptuales, dejando la determinación del “campo” a la sensibilidad del lector. A estas obras que, de un modo u otro, exigen del lector reacciones interpretativas muy libres, podríamos añadir otras obras que poseen en sí mismas como una especie de movilidad, una capacidad de replantearse caleidoscópicamente a los ojos del lector como nuevas, dotadas de perspectivas diferentes (Eco, 2002: 158-160).

Esto, nos dice Eco, significa que el autor ha elaborado un objeto determinado cuyo sentido parece claro y bien delimitado en su concepción y que, se espera, el lector llegue a disfrutarlo tal y como se planeó que lo hiciera. Pero el gusto del público varía dependiendo de las características intrínsecas de cada receptor, así como de su experiencia estética y vital, edad, formación cultural y contexto histórico. De aquí que la interpretación de un texto no pueda equipararse con otra, mucho menos en casos como el de 2666, en donde se concede al lector libre albedrío en cuanto a su posición artística. Eco es específico al decir que este fenómeno es propio de la “sensibilidad contemporánea” aunque sus raíces se encuentran fincadas en el simbolismo francés que tenía entre sus objetivos provocar la sorpresa y variabilidad en el goce de la literatura. Esto da como resultado la aparición de una amplia gama de “significados posibles, todos igualmente imprecisos e igualmente válidos, según el grado de agudeza, de hipersensibilidad y de disposición sentimental del lector” (*Ibidem.*).

Siguiendo la propuesta crítica de Donald L. Shaw podemos entender 2666 desde el pesimismo que la engendra, ya que, como técnica “pasa del *cuestionamiento* de la realidad convencional a la *negación* de la realidad, o al menos a la negación de la capacidad del hombre de dar razón unívoca de ella [...] La idea dominante que parece conducir irremediabilmente al pesimismo es la continua alusión del infierno, donde el mal prevalece sobre el bien; todo parece creado por un Dios maligno; y el hombre vive rodeado por la soledad y la violencia, sin esperanza de redención” (1999: 240,241).

Pero el infierno también tiene sus bellezas y la tragedia del hombre termina por verse enmarcada en los ambientes más luminosos, aún los más sórdidos. Siempre nos quedará la belleza de las ciudades donde la angustia de concreto se ha vuelto cuna, mortaja y sueño de dolor informe; donde en cada esquina hay una orgía de sombras iluminada a medias por las farolas: “Estaban sentados en el bar del hotel, junto a uno de los ventanales que daba a la calle. Afuera el aire tenía una textura líquida. Agua negra, azabache, que daba ganas de pasarle la mano por el lomo y acariciarla” (147)⁵.

⁵ Esta imagen guarda un enorme parecido con la de otra obra temporalmente anterior, pero con el mismo espíritu, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* del argentino Oliverio Girondo, específicamente el poema “Nocturno”: “Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen algo de siniestro, y uno quisiera rozarse a las

La razón, el vacío y la locura

La embriaguez racional y la porfiada persecución del progreso han amainado, las otrora seguridades se han desvanecido en el aire. Hace apenas dos siglos aún contábamos con que la Lógica y el pensamiento científico podrían resolver cualquier problema, aún de tipo espiritual, al que se enfrentara el hombre. Los sistemas de pensamiento tendían a dar respuestas unívocas y la fe en Dios y en el progreso era un fuerte motivador sobre el que se edificaba el cimiento moral de las ciudades. El siglo XX, con todos sus conflictos bélicos, fue mermando los ideales universales, creando un ambiente general de zozobra y duda ante todo aquello que, hasta entonces, se había creído verdadero. El arte de posguerra fue una elegía a la esperanza perdida. Las grandes utopías, como la religión y la democracia, fueron desenmascaradas y expuestas en sus formas más básicas y descarnadas. La técnica tomó el papel de la ciencia, el individuo el de la colectividad. En el vértigo de la técnica estamos alucinando, pero sólo viéndole el lado que brilla. El siglo XXI no ha podido resarcirle al hombre sus costosas pérdidas, erigiéndose a sí mismo como una era vacía y totalmente desacralizada.

Terry Eagleton afirma que en la posmodernidad encontramos un “escepticismo vigorizador y paralizante (que) descolocó la soberanía del Hombre Occidental, en teoría al menos, por medio de un fuerte relativismo cultural” (1998: 52). Esto desemboca irremediabilmente en un problema epistemológico. Nos encontramos imposibilitados para establecer todo tipo de certeza y el mundo se nos antoja un ente inabarcable al que resulta muy difícil acercarse por medio de la razón. Y ya que, como afirma Nietzsche, el mundo no es de ninguna manera particular, lo único que podemos decir sobre él y los objetos y sujetos que lo conforman es que “la diferencia y la no-identidad son la manera de ser de las cosas, es decir, finalmente, ninguna manera determinada” (*Ibidem*). Todas nuestras herramientas intelectuales se vuelven insuficientes, nos sentimos poseídos por el desasosiego. Los avances logrados hasta ahora en aras del progreso no han podido solucionar, ni aún, dar consuelo, sobre nuestros más profundos problemas existenciales. Estamos cada vez más solos y entre más conocemos, más tomamos conciencia de que realmente no poseemos nada y nada tampoco puede redimirnos. A esto, un autor lo llamó la angustia de la razón:

La Razón científica promueve la angustia, y el hombre moderno, posrenacentista, se halla dominado por la angustia de la razón. Un círculo destructor le atenaza, y a medida que busca aumentar, por todos los medios, el poder de su conocimiento, en mayor medida recibe toda la desolación de su imperceptible papel en el Cosmos. [...] El hombre trata desesperadamente de construir un nuevo universo de acuerdo con las reglas de la Razón Científica; el Estado y la Ciencia aúnan esfuerzos en esta dirección. Pero el círculo de la angustia no decrece y cuanto más aumenta el poder del conocimiento más aumenta el alejamiento del hombre de su centralidad (Rafael Argullol 1984: 247, 248).

Cifrar nuestra esperanza en el conocimiento, dominarlo y ejercerlo, es algo que cada vez se acerca al agotamiento, la vitalidad que tenía hace apenas tres siglos se ha desvanecido y desquiciado, porque parece caminar sin rumbo. No obstante, camina. Y, sin embargo, resulta que al final de la jornada es igual de impráctico que el no saber nada. Porque estar al corriente de las causas de la angustia existencial no pueden aminorar el hecho de que esta nos torture a cada momento; se puede conocer el funcionamiento fisiológico del amor o sus mecanismos sociales, pero esto no hace que nos amen más, y se puede calcular el índice de probabilidades de morir en un accidente automovilístico o aéreo, pero este logro no puede salvarnos de la muerte. En ese mismo sentido, la medicina como ciencia, con todos sus años encima de investigación tras investigación, no ha podido devolver a los viejos su juventud, ni aliviar del todo el dolor, ni curar para siempre a alguien. Ha habido cambios, ciertamente, pero han sido más sus promesas que sus logros: hace algunas semanas, un investigador en la medicina china ha dicho que dentro de diez años ya no se padecerá cáncer; se ha dicho también que el hombre puede llegar a vivir ciento cincuenta años. José Lerrante opina algo al respecto:

¿Cómo encontrar leyes eternas, leyes exactas, leyes inmutables, leyes de la historia y de la vida? Pobre sustituta es la ciencia, pobre prostituta macilenta... no nos puede decir si el Ser existe, si existe un absoluto, si hay algo más allá del tiempo, si la muerte es inevitable, si hay otras dimensiones menos cortas, si hay algún sentido, o si no hay ninguno, y lo único que cuenta es estar acá, mientras el sufrir no sea tan grande y los placeres valgan la pena (2006: 10).

¿Sólo nos queda vivir el presente? En 2666 este sentimiento de desazón no es desarrollado a través de una discusión filosófica ni mucho menos, Bolaño lo hace a la manera de la literatura, el lector puede percibirlo a través de pequeños gestos y palabras sutiles en los que aparece desnuda, de pronto, la nostalgia. A veces se

paredes, como un gato o como un ladrón. Noches en las que deseáramos que nos pasaran la mano por el lomo, y en las que súbitamente se comprende que no hay ternura comparable a la de acariciar algo que duerme” (2007: 37).

trata de una tristeza incontrolable y de origen impreciso; otras, se confunde con la sensación de descubrirse en medio de la nada, del vacío, inmóvil, sin un camino que seguir, o lo que es peor, sin el deseo de encontrarlo; también podemos verlo en cierto tipo de furia, en arranques de autodestrucción o hedonismo frenético que roza el paradigma de locura. En el personaje Liz Norton podemos verlo como “un desasimiento impreciso, que Baudelaire habría llamado spleen y que Nerval habría llamado melancolía” (63). Para Morini, en cambio, se revela como la conciencia de “el dolor, o el recuerdo del dolor, que en ese barrio era literalmente chupado por algo sin nombre y que se convertía, tras ese proceso, en vacío. La conciencia de que esta ecuación era posible: dolor que finalmente deviene en vacío. La conciencia de que esta ecuación era aplicable a casi todo.” (76) En otros momentos no es más que una imagen y una sospecha: “[...] pensó Amalfitano que todo lo que había visto en el extrarradio de Santa Teresa y en la misma ciudad, imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos” (265). Disuelto entre los hechos y las palabras encontramos igualmente un terrible desamparo bajo el que los hombres se descubren huérfanos y solos. Como técnica narrativa de la nueva literatura hispanoamericana, Donald L. Shaw explica su origen de la siguiente manera:

La pérdida de unidad significativa del universo es el reflejo de una crisis espiritual en que se ha dislocado una imagen del mundo, desapareciendo con ella la sensación de seguridad que los mortales tienen en lo familiar. El hombre se siente entonces a la intemperie, el antiguo hogar destruido. Y se interroga sobre su destino [...] Sobrevive cierto concepto de la realidad –más compleja, más misteriosa, más ambigua, si se quiere, que antes– o cierta idea de la multiplicidad de lo real, junto con el postulado de una literatura cuya tarea es afirmar y quizá explicar este misterio o esta multiplicidad (1999: 242, 243).

Pero, tal como es, ambivalente, polifónica, la novela de Bolaño siempre insinúa una puerta de salida. Asumir el fracaso desde lo poético, enfrentarlo por medio del arte, enorgullecernos de que somos muy poco o de que no somos nada, tomar como bandera el deseo y no la concreción del deseo, levantarnos esperando caer, solazándonos de que nuestro más profundo dolor es sólo una ventana diminuta desde la que se puede vislumbrar el goce. La literatura nos enseña que la antigua lucha fáustica para poseer y entender la verdad –si es que existe una sola, inmutable a través del tiempo y el espacio, y a la cual puede aspirar un hombre o un grupo de ellos con esperanzas de poseerla–, condena al hombre a la más terrible de las soledades. Quizá lo que sostiene a nuestra especie sobre el mundo y nos dota de esperanzas en lo venidero no es lo que el hombre puede hacer, sino, precisamente, lo que no puede hacer. La posibilidad de errar ante alguna afirmación –aún la más razonable –, de morir en cualquier momento, la fragilidad implícita y toda la imperfección que conlleva nuestra estructura biológica y psíquica, otorgan sentido a nuestra existencia.

Entonces, ya que no podemos poseer el conocimiento, hay que rebelarse y burlarse de él. En 2666 resulta muy simbólica la parte relativa al *Testamento geométrico* de Rafael Dieste y que fue usado para un acto estético, una especie de “juego-ciencia” de Duchamp:

Con motivo de la boda de su hermana Suzanne con su íntimo amigo Jan Crotti, que se casaron en París el 14 de abril de 1919, Duchamp mandó por correo un regalo a la pareja. Se trataba de unas instrucciones para colgar un tratado de geometría de la ventana de su apartamento y fijarlo con un cordel, para que el viento pudiera “hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas” [...] Suzanne y Jean siguieron las instrucciones de Duchamp con buen humor. De hecho, llegaron a fotografiar aquel libro abierto suspendido en el aire –imagen que constituye el único testimonio de la obra, que no logró sobrevivir a semejante exposición de los elementos [...] En los últimos años, Duchamp confesó a un entrevistador que había disfrutado desacreditado “la seriedad de un libro cargado de principios” como aquél y hasta insinuó a otro periodista que, al exponerlo a las inclemencias del tiempo, “el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida” (245, 246).

El arte, en cuya raíz descansa el valor de lo estético, superior incluso a todo sistema moral o político, termina por revelarse en su necesidad primaria de trascendencia. No se puede negar el mundo, pero sí envilecerlo, humillarlo con la palabra, dotarlo de un nuevo sentido primordial y más honesto. En este camino ha transitado también parte de la literatura latinoamericana posterior a la década del sesenta, entre cuyos ejemplos más notables encontramos *El obsceno pájaro de la noche*, del también chileno José Donoso. El sueño y la locura, como motivos, pero también como estrategias narrativas, parecen ser una puerta adecuada para denunciar con cinismo el horror del mundo y a la vez imprimirle un gesto amable, revitalizador. Como afirma Donald L. Shaw esta característica de la novela contemporánea “es la sublevación que representa contra la vieja tradición realista, el paso de lo mimético a lo simbólico, que no es otra cosa que la aspiración a acceder a “un nivel de la

realidad menos evidente pero infinitamente más cierto”, y, por otra parte, nos queda la idea opuesta, la conocida idea borgiana de que no sabemos lo que es en realidad”.

En Bolaño, los personajes oscilan entre la razón y la ruptura de todos aquellos paradigmas que constituyen la “realidad”. En sus creaciones la locura es un bien que no se niega a los desesperados, incluso puede llegar a ser un gesto poético radical. Y es que la locura es la única capacitada para decir la verdad –la verdad concebida como un ente inaprensible, amorfo, ficcional e inexacto –con la libertad más absoluta. En un diálogo entre Amalfitano y “la voz en su cabeza” escuchamos la siguiente afirmación: “Así que todo nos traiciona, incluso la curiosidad y la honestidad y lo que bien amamos. Sí, dijo la voz, pero consuélate, en el fondo es divertido” (267).

2666 está llena de locos, algunos declaradamente enfermos mentales, incluso reclusos en centros psiquiátricos. Pero la gran mayoría sólo tienen pasajes de demencia temporal que no consiguen eliminarlos del conjunto de los seres sanos. Conforme avanza la lectura de esta novela descubrimos que ese abismo terrible que separa lo normal de lo patológico no es más que una delgada, casi invisible línea que podemos atravesar con desgana, por descuido y a veces sin notarlo en absoluto. Hay locos que parecen cuerdos por su desenfadada lucidez, pero también encontramos a algunos cuya estupidez es tan ofensiva, que más les valdría pedir ayuda profesional. En ocasiones, la bondad llevada al extremo parece un tipo de locura, y el lector tiende a enloquecer cuando, a mitad de un relato que a primera vista parece ser de tendencia neorrealista, suceden hechos místicos –¿o mágicos? – que desafían hasta la lógica más rudimentaria. A veces la locura es también un acto de voluntad, como en el caso de Amalfitano, quien gusta de cultivar las llamadas Ideas-juego, con las que parece construir una alternativa a la realidad:

Estas ideas o sensaciones o estos desvaríos, por otra parte, tenían su lado satisfactorio. Convertía el dolor de *otros* en la memoria de *uno*. Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada en donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura” (244).

Los griegos, específicamente Platón, introdujeron en el imaginario colectivo de su tiempo la idea de que la locura estaba vinculada con el genio, ya sea en el terreno de las ciencias o de las artes. En términos prácticos, los ejemplos nos sobran para confirmar esta hipótesis y nuestra lista es amplia si intentamos mencionar escritores, músicos, artistas plásticos, actores o bailarines nacidos locos, que lo hayan sido a lo largo de su vida o que, trágicamente, fueran llevados por esta condición a la muerte. Actos artísticos de suprema belleza han sido vinculados a la locura, y de todos es conocida la leyenda según la cual Van Gogh cortó una de sus orejas para obsequiarla a una dama en prenda de su amor. En otra expresión artística, en la cinta *Dreams*, del japonés Akira Kurosawa, se reinterpreta la leyenda de Van Gogh y se adjudica la mutilación al hecho de que, mientras realizaba un autorretrato, el pintor holandés decidió cortar la famosa extremidad para hacer que la imagen del cuadro coincidiera perfectamente con sus aspiraciones estéticas.

En la novela de Bolaño, un acto similar ocurre con el pintor Edwin Jhones, quien no se corta una oreja sino la mano derecha –con la que pintaba –, embalsamándola y colocándola en el centro de un autorretrato. A raíz de esto no hay sorpresa cuando el lector descubre que, tras haber vendido la original obra a un precio altísimo, el artista es internado por su esposa en una casa de reposo. Otra loca memorable es Lola, esposa del crítico Amalfitano y quien decide abandonar a su familia para visitar a su poeta favorito, curiosamente internado en un manicomio en Mondragón. Tiempo después es el mismo Amalfitano quien empieza a dudar sobre su propia salud mental, cuando la presencia de una voz en su cabeza rompe su cotidianidad: “La locura es contagiosa, pensó [...] sentado en el suelo del porche de su casa mientras el cielo se cerraba de repente y ya no se podía ver la luna ni las estrellas ni las luces errantes que se observan, sin necesidad de catalejos ni telescopios, en aquella zona del norte de Sonora y el sur de Arizona” (228, 229).

Bella imagen, pues mientras la oscuridad se derrama alrededor de Amalfitano la luz de su entendimiento comienza a cubrirse de sombras hasta que, por propia voluntad, decide quedarse solo, exiliado, recluso en las penumbras que constituyen su alma. La locura más bella, sin embargo, no es esta, sino la de Ingeborg Bauer, la muchacha que Hans Reiter (Archimboldi) conoce durante la guerra y que sólo podía hacer un juramento por algo sagrado: las tormentas y los aztecas. En estos dos elementos no encontramos nada moral o histórico, sólo lo sublime enmarcado en la furia de la naturaleza y en la leyenda mezclada con el mito. Entre otras, esta razón poética contraria a la razón lógica es el motivo por el que Archimboldi se casa finalmente con ella. Acto por

demás simbólico, pues una unión de este tipo implica que un escritor, el más talentoso del siglo, como comentan los críticos, decida contraer nupcias con la Locura misma. Aunado a este gesto está el de aceptar que la propia obra no puede ser inmortal⁶.

Y si, como afirma Amalfitano, la locura es contagiosa, y el mismo autor de 2666 parece poseído por ella, ¿quién le asegura al lector que no seguirá sus pasos? Durante una interesante conversación entre Amalfitano y Charli Cruz, el crítico chileno explica cuál podría ser el misterio que encierra el inocente juego del movimiento aparente, es decir, la ilusión óptica que une dos imágenes colocadas en lados opuestos de un disco cuando lo hacemos girar. La broma, que en ese caso remite a las imágenes de un borracho y una prisión, logra alcanzar al lector y poner en duda sus propios paradigmas de verdad:

–El *borrachito* se ríe porque cree que está libre, pero en realidad está en una prisión –dijo Óscar Amalfitano –, ahí reside, digamos, la gracia, pero lo cierto es que la prisión está dibujada en la otra cara del disco, por lo que también podemos decir que el *borrachito* se ríe porque nosotros creemos que está en una prisión, sin apercibirnos de que la prisión está en una cara y el *borrachito* en la otra, y que la realidad es ésa, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que el *borrachito* está encarcelado. De hecho, podríamos incluso adivinar de qué se ríe el *borrachito*: se ríe de nuestra credulidad, es decir, se ríe de nuestros ojos. (422, 423)

En otras palabras, la percepción es engañosa, y lo que juramos que es locura en los otros, puede y algunas veces lo es, ser un síntoma de que los locos somos nosotros.

La modernidad diluida

Como última parte de este escrito me permito mencionar una semejanza que desde hace tiempo se me insinuaba entre la producción de Roberto Bolaño y un escritor europeo de la generación que revolucionó principalmente la novela a inicios del siglo XX, el autor de la novela *El hombre sin atributos*, el austriaco Robert Musil.

En diferentes y memorables pasajes *El hombre sin atributos*⁷ celebra los méritos de la comparación y la analogía, donde, “los dos términos son lo mismo, sin embargo, son también profundamente diferentes” y conllevan una verdad y una no-verdad, ligadas de manera indisoluble por el sentimiento (Vol. I, p. 177). Este dato y no pocos más me llevaron a retomar la novela de Musil que había trabajado como estudiante hace seis décadas. En el desarrollo del curso mencionado en la introducción a este escrito no me percaté de que entre el intelectual y novelista austriaco y nuestro autor aquí considerado hay afinidades y actitudes semejantes que vale la pena averiguar, dado que, de manera consciente o inconsciente puede darse una relación entre Bolaño y el autor europeo, no importando el tiempo que los separa. Bolaño tenía su opinión sobre las influencias literarias que en los más de los casos rechazaba o trataba de explicar eliminando su cariz negativo. La cuestión de si fue influenciado o no por escritores que le antecedieron o no, me parece que tanto él como sus posibles influjos tienen en varios aspectos antecedentes fundantes -que raramente se mencionan en nuestro medio-, en autores de las primeras décadas del siglo XX que cambiaron de manera trascendente la literatura occidental. En especial me llama la atención la producción y actitud de Robert Musil sobre la literatura, porque este autor ya iniciaba muchos aspectos que son relevantes en el autor chileno.

Se ha discutido el tópico de las influencias en Bolaño, se han barajado algunos autores, latinoamericanos principalmente, a este respecto es conocida la acre calificación que Bolaño daba a escritores de su tiempo y también lo que escribió exponiendo su visión de la influencia literaria y de otros temas debatidos en su tiempo. En todo ello presiento una semejanza con lo que escribió y vivió Musil. Recordemos sólo algunos casos en los que parece haber coincidencia entre los dos autores. En la discusión que se ha tenido sobre pensamiento/sentimiento, para iniciar con un caso, Musil opinaba lo siguiente:

⁶ No hay locura más grande para un escritor que ésta, y es curiosamente un rasgo que comparte con Roberto Bolaño, quien, en un pequeño artículo dio su opinión al respecto: “Yo no sé cómo hay escritores que aún creen en la inmortalidad literaria. Entiendo que haya quienes creen en la inmortalidad del alma, incluso puedo entender a los que creen en el Paraíso y el Infierno, y en esa estación intermedia y sobrecogedora que es el Purgatorio, pero cuando escucho a un escritor hablar de la inmortalidad de determinadas obras literarias me dan ganas de abofetearlo. No estoy hablando de pegarle sino de darle una sola bofetada y después, probablemente, abrazarlo y confortarlo”. (Bolaño, s/a: <http://sololiteratura.com/bol/bolanolainmortalidad.htm>).

⁷ En este trabajo las referencias se harán a la traducción italiana: *L'uomo senza qualità*, Torino, Einaudi, 1957. La traducción española es: *El hombre sin atributos*, Seix Barral, 1993.

Se ha cometido -y todavía hoy se comete – un error fundamental. Se ha considerado al “pensamiento como el elemento a remover (prejuicio particularmente vivo todavía hoy, sobre todo en el campo artístico). Pero este ataque oblicuo, no agrede el centro del problema.

Y, para terminar, quisiera repetir una vez más que el intelecto no es el enemigo del sentimiento, (...) sino el hermano, aunque con frecuencia sea el hermano distanciado⁸.

De la estimación que Bolaño tenía de sí mismo y de sus contemporáneos escritores, Musil también tenía una imagen excelsa de sí mismo y menosprecio de sus contemporáneos: de Thomas Mann, Stefan George, Hermann Hesse, Hofmannsthal, Hauptmann, Karl Kraus, Stefan Zweig, Werfel, Feuchtwanger, Hermann Broch, Joseph Roth, Musil decía que gozaban de fama no indiferente, pero que se podría componer un buen florilegio con los “lemas” que les estaban destinados:

Son de la grandeza de un día
El día pertenece a la estupidez⁹.

Decía también de Emil Ludwig, de Stefan Zweig y de Feuchtwanger que disfrutaban de la migración, que de emigrados se convirtieron en benjamines internacionales mientras que los buenos escritores apenas logran salvarse de la ruina. “Estos autores son símbolo monstruoso de nuestro tiempo”¹⁰ En este texto afirma no querer leer a sus contemporáneos para preservar su obra de cualquier filiación indeseada (vol. II, p. 1366). Pero hay que reconocer que fue lo suficientemente honesto y lúcido para lamentar al final de su vida la excesiva severidad que había demostrado con sus colegas, al igual que su inveterado egocentrismo de lector-escritor.

A Musil le atrajo sobremanera el “todo está permitido” de las novelas de Dostoievski, como también la representación “simpatizante” de la locura en el surrealismo (del que apreció sus precursores dadaístas porque le parecían vecinos); le impactó la experimentación que Jules Romains realizaba en la novela, la peculiaridad de la escritura moderna de la simultaneidad. En varias ocasiones Musil asoció a Tolstoi con Dostoievski, sobre todo cuando este último se oponía a lo que llamaba la “doctrina del arte por el arte” o al “decadentismo” de libros que buscaban la verdad y perfección espiritual. Le atrajo también el injerto del ensayo en la novela, la articulación de la reflexión que observaba en la narración de *Guerra y paz* y en las últimas obras de Tolstoi. Estas innovaciones constituyen sin duda los referentes que se encuentran en el fondo de la forma mixta adoptada en *El hombre sin atributos*, Novela en la que Musil retoma también importantes elementos de Tolstoi, como la crítica a una concepción simplista de la causalidad, la afirmación del carácter no lineal e impersonal de la historia y la acusación a la institución judicial. Pero más que lo ya mencionado, es interesante considerar la comparación ineludible de la obra del austriaco con la de los tres grandes maestros de la “revolución de la novela moderna”: con la obra de Henry James, Proust y Joyce, -aun cuando Musil prácticamente ignoró al primero de ellos y se interesó, en cambio, de su hermano, el filósofo William James. El autor de *El hombre sin atributos* confesaba sin ambages, conocer muy superficialmente a Proust y a Joyce¹¹. De todo esto se puede colegir que estos últimos no lo ocuparon como se pensaría, dado que eran tema del día y, aunque *El mundo de Guermantes* (*Le côté de Guermantes*) fue traducido y publicado al alemán contemporáneamente al *Ulyses* en 1930, año en que apareció el primer volumen de *El hombre sin atributos*, sin embargo, ante estos hechos no se le conoce a Musil reacción alguna. Sí le fastidiaba la falsa idea que se difundía entre los críticos, que su producción novelística podía ser influenciada por la de Proust, en particular por la común idea de disolución, de desintegración, y por la práctica del excesivo análisis en sus narraciones, que eran en la literatura de esos años notorias características y “síntoma de época”, esto lo expresa así: “(Inician) la apertura de la forma narrativa, lógicamente cerrada, casi hasta el punto de la asintaxis lógica e incluso psíquica que ha ganado valor con Joyce y creo que también con Proust”¹². También en este sentido el autor austriaco da relevancia a una característica de la literatura de Joyce, la de representar la disolución, Musil señala que el irlandés cede al contemporáneo estado de disolución en Europa y lo reproduce mediante una especie de libre asociación¹³. Aunque se pueden considerar sumarios estos juicios, no dejan de señalar el inicio de lo que entonces se denominaba la “relación del autor con la obra” ahora denominada autorreflexión, a la

⁸ R. Musil, “Spunti per una nuova estetica”, in *Saggi e lettere*, Torino, Einaudi, 1995, p. 99.

⁹ R. Musil, *Aphorismen*, in *Gesammelte Werke*, A. Frisé ed., Hamburg 1978, p.834.

¹⁰ R. Musil, *Diari, 1899-1941*, Torino, Einaudi, 1980, vol. II, p.1335.

¹¹ Carta de Robert Musil a Niels Frederic Hansen del 30 de enero 1939, en R. Musil *Briefe 1901-1942*, A. Frisé R. (ed.), Hamburg 1981, p. 928.

¹² R. Musil, *Il letterato e la letteratura*, Milano, Guerini e associati, 1994, p. 19.

¹³ R. Musil, *Romanzi brevi, novelle e aforismi*, Torino, 1996, p. 752.

que obedece el complejo de su producción de crítica literaria que está relacionada directamente con los problemas de composición, de publicación y de redacción, problemas que ha puesto sobre la mesa *El hombre sin atributos*.

Hacia 1930-1931, Musil se enfrentaba sin saberlo al mismo tipo de problema que vivió Proust en 1913-1914, el de no completar o cerrar la composición, que se daba sea por la publicación parcial de la parte a veces más “negativa” de un complejo textual que podía inducir efectivamente, pero de manera equivocada, a los lectores a considerar como verdad última de la obra lo que, en el espíritu de los novelistas era sólo una etapa provisoria de una composición completa. Musil deseaba que con él no se cometiera el mismo error que él mismo habría hecho con la obra de Proust y con la gran arquitectura de catedral en la que se basa el *Ulyses* de Joyce: “Temo que también alguno de vosotros me reprenda como a un fracasado por todas las cosas que son, en la primera parte, sólo mitades de la construcción¹⁴” Proust al final de 1913 y también al final de 1914 escribía a varios corresponsales: “Me veo obligado a reunir en mi primer volumen -como caballos en una estaca- todo lo que cambiará en mis personajes con el paso del tiempo¹⁵. Y agrega: “casi todo lo que habéis leído sólo entonces adquirirá significado”. Musil -como Henry James, Marcel Proust y Joyce- privilegiaba, al menos en su primera etapa, la desorientación, (los “disturbios”, la ausencia de referencia y de límites, la paralizante ironía...), tendencia que indica la insuficiencia de la antigua ingenuidad narrativa en relación al desarrollo de la inteligencia:

Esta pluralidad de acercamientos permite aproximarnos a Musil según perspectiva comparativa desde ángulos complementarios, acercamiento que puede valerse de dos insignias, una contenida en uno de sus ensayos: “Todo constituido enteramente de fragmentos”, la otra aparece en *El hombre sin atributos*, es la de la forma de “ensayo”:

Así como en los distintos capítulos de un ensayo se considera un objeto desde muchos ángulos diferentes sin comprenderlo plenamente (pues un objeto tomado en su conjunto pierde de repente su volumen y se reduce a un concepto), así también él creía que podía considerar y tratar el mundo y su propia vida de la manera más correcta (R. Musil, *El hombre sin atributos*, cit., vol. I, p. 288).

Musil reflexionó y practicó la intertextualidad y en su caso la influencia, entendiéndola como ya lo daba a conocer en *Los problemas del joven Törless*, donde empleaba el término en sentido casi hipnótico, no lo entendía como un concepto puramente cerebral, ni como algo puramente literario, como lo hacía en esa misma época la llamada “crítica de las fuentes”. En sentido amplio, se sabe que una influencia decisiva de su juventud lo fue la figura de Napoleón al igual que la ciencia, más que la literatura; en el mundo intelectual lo fue principalmente Nietzsche, aunque de él decía que sólo lo entendía en sus dos terceras partes¹⁶. Pero en igual medida reconocía la influencia de Stendhal, de Dostoievski y de otros grandes novelistas rusos como Tolstoi y Gorki, y, como todos ellos, Musil nunca separó al “libro de la vida”, y en sus obras de fantasía procedía como en los ensayos: “¡Mi madre me dio a luz, no un tintero!” dice a su amiga Gerda el hombre sin atributos (p. 571), personaje que podríamos decir dice la verdad si se le ve como alter-ego de Musil.

Desde un punto de vista textual, nuestro autor propone una bella evocación metafórica del subterráneo proceso de intertextualidad necesariamente en acto en toda creación literaria, criticando así sus ilusiones de juventud en la que creía en la figura del genio; pero en este orden de ideas admitió voluntariamente la existencia del “inconsciente literario”, dándole incluso más importancia que al inconsciente psicológico freudiano, así lo daba a entender en uno de sus escritos que, por cierto, ha sido poco visitado:

El tipo de humanista nació históricamente con citas de los clásicos y de la Biblia; y aunque esta clase de citas está ahora fuera de moda, en realidad simplemente ha pasado a la interioridad, y toda la literatura es como un espejo de agua estancada a la que fluyen las citas, en el que tales flujos no sólo se encuentran visibles en la superficie, sino que se pierden en la profundidad y de éste después emergen.

Las consecuencias que de esto derivan son muy singulares. Analizando a cualquier escritor (tomando en cuenta la forma, el contenido o también el significado deseado) en él no se encontrará otra cosa sino

¹⁴ R. Musil, *Briefe 1901-1942*, cit. p. 484

¹⁵ Carta de M. Proust a Henri Ghéon del 2 de enero 1914, en M. Proust, *Correspondance générale*, Ph. Kolb (ed.) t. XII, Plon, Paris 1985, p.25.

¹⁶ R. Musil, *Diari*, cit., vol. II, p. 1353.

los fragmentos de sus predecesores, además, no del todo desmontados y “re asimilados”, sino tal cual, en grades trozos irregulares. Quizás deberíamos disculparnos por recurrir a tales expresiones, pero no existe otra explicación adecuada o descripción alguna para este proceso de la tradición literaria, y seguramente se puede sostener que el escritor más independiente no crea algo que no pueda demostrarse que sea dependiente, casi completamente, de formas y contenidos transmitidos por la tradición y por el autor asimilados. Esto, como es patente, no compromete ni su originalidad ni su importancia personal¹⁷.

En sus reflexiones sobre el juego de las filiaciones y afinidades de sus libros, Musil rechaza con vehemencia - como lo haría a la postre Bolaño- lo que no le agrada; en relación a Bergson, por citar un ejemplo, dice: “Allí donde yo digo algo de aparentemente semejante a lo que él dice, el sentido, sin embargo, es completamente diferente”¹⁸. En relación a Marcel Proust comenta: “mi libro que, probablemente, se le acerca más (*Vereinigungen* de 1911, traducido al español como *Uniones*) apareció antes que Proust fuera conocido en Alemania”¹⁹. Y en el contexto que vio nacer *Los problemas del joven Törless*, Musil menciona una serie de “alergias” y desconocimiento de todo lo que le parecía carente de ‘intelecto’, descartando así la mayor parte de asimilaciones que en la época se le podían achacar:

Todavía no había leído mucho y no tenía modelos. Hauptmann, quien era ya muy reconocido, para mis gustos tenía una capacidad espiritual muy limitada. Lo que en Ibsen era significativo en esa época, lo entendía tan poco como se lo entiende ahora, y lo que en él se exaltaba, su profundidad espiritual, era un ridículo error. Hamsun, que en sus obras de juventud ofrecía grandes digresiones intelectuales, las insertaba como en la época antigua se insertaban las arias en la acción, y D’Annunzio no procedía de manera muy diferente. A Stendhal no lo entendía y a Flaubert no lo conocía²⁰.

Musil pone en evidencia en el plano de la intención las analogías con Hermann Broch; en el plano de las tesis defendidas admite analogías con los ensayos de Chesterton; y en el plano de los defectos reconoce su afinidad con Carlyle. También reconoce otras influencias decisivas: Zola, Hamsun, Ibsen, D’ Annunzio, Maeterlinck, Emerson, Goethe. Ninguno era su contemporáneo, todos ellos escribieron 20-100 años antes.

A modo de conclusión

Estas pocas pinceladas tal vez permiten pensar que, como lo he considerado, con una diferencia temporal de más de siete décadas, entre *El hombre sin atributos* y 2666 principalmente, hay una relación de semejanza ineludible. Con esto busco notar que la gran perturbación que sufre la novela tradicional en tiempos de la generación de Musil es la base para entender, *in nuce*, algunas de sus posteriores manifestaciones como las que manejamos con frecuencia en la novela latinoamericana, nos facilita penetrar las chocantes o insólitas particularidades de 2666 y el temperamento mismo de su autor, peculiaridad que lo hacía extravagante. Concluamos con el texto que ahora nos ocupa diciendo que los hilos conductores de la novela son muchos, pero todos ellos se originan en gran parte en el espíritu de la época que reflejan. 2666 es un mundo, pero inacabado en su ambiciosa complejidad que tiende a abarcarlo todo como novela total, incluyendo opuestas aristas en un vaivén sin término, movido por la casualidad y fragmentación que, sin embargo, da cabida a la simultaneidad y a la auto reflexividad. Es el mundo del fin de las grandes utopías, mundo de la indeterminación y del vacío en el que lo mimético es remplazado por lo simbólico como necesidad primaria de trascendencia, mundo sin unidad que refleja profunda crisis espiritual con enredada complicación epistemológica, pero cuyo pesimismo todavía da cabida a una esperanza: la asunción del fracaso desde lo poético.

Declaraciones

Acknowledgments: Mi agradecimiento a la UAEMex por su apoyo. Este escrito se logró, en parte, en el horario de trabajo convenido con la Institución.

Artificial Intelligence (AI) Use Statement: El autor declara que no se utilizaron herramientas de inteligencia artificial para la generación del contenido científico, el análisis o las conclusiones de este manuscrito.

Author Contribution: Como autor único, delimité el contenido del proyecto de investigación, implementé su protocolo y revisión final.

Conflict of Interest: El autor declara no tener conflicto de intereses.

¹⁷ R. Musil, *Il letterato e la letteratura*, cit., p. 19.

¹⁸ R. Musil, *Diari*, cit. vol. II, p. 1425.

¹⁹ Borrador de carta al crítico danés Hansen del 30 de enero 1939, en R. Musil, *Diari*, cit., vol. II, p. 1382.

²⁰ Ibid. Vol. II p.1583.

Consent to Publish: El autor acepta publicar el artículo en International Journal of Recent Innovations in Academic Research.

Data Availability Statement: Los datos están contenidos en el artículo.

Funding: Esta investigación no recibió financiamiento externo.

Institutional Review Board Statement: El escrito fue elaborado en conformidad al programa de desarrollo y consolidación de Estudios Avanzados de la Facultad de Humanidades de la UAEMex.

Informed Consent Statement: No aplicable.

Research Content: El contenido de investigación de este manuscrito es original y no ha sido publicado previamente.

Referencias

1. Argullol, R. 1984. El héroe y el único: El espíritu trágico del romanticismo. Taurus Ediciones.
2. Bolaño, R. 2004. 2666. Editorial Anagrama.
3. Eagleton, T. 1998. Las ilusiones del posmodernismo. Paidós.
4. Eco, U. 2002. La definición del arte. Destino.
5. Echeverría, I. 2004. Visto desde el puente. La Nación. https://www.lanacion.cl/04_lanacion/anticlone
6. Shaw, D.L. 1979. Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, posboom, posmodernismo. Cátedra.
7. Lipovetsky, G. 2002. La era del vacío. Anagrama.
8. Llorente, J. 2006. Una perorata sin sentido. La pluma del ganso, 41, Año X.
9. Musil, R. 1957. L'uomo senza qualità (Vol. 1, A. Rho, Trans.). Einaudi (Obra original publicada entre 1930 y 1943).
10. Musil, R. 1966. Romanzi brevi, novelle e aforismi. Einaudi.
11. Musil, R. 1978. Aphorismen (A. Frisé, Ed.). Gesammelte Werke. Rowohlt.
12. Musil, R. 1980. Diari 1899–1941 (Vol. 2). Einaudi.
13. Musil, R. 1981. Carta a Niels Frederic Hansen (30 de enero de 1939). En A. Frisé (Ed.), Musil: Briefe 1901–1942. Rowohlt.
14. Musil, R. 1994. Il letterato e la letteratura. Guerini e Associati.
15. Musil, R. 1995. Spunti per una nuova estetica. En Saggi e lettere. Einaudi.
16. Proust, M. 1985. Carta a Henri Ghéon (2 de enero de 1914). En P. Kolb (Ed.), Correspondance générale (Vol. 12). Plon.

Citation: Herminio Núñez Villavicencio. 2026. 2666: A Disturbing Literary Creation—Brushstrokes, Fragments of Our Time. International Journal of Recent Innovations in Academic Research, 10(1): 35-47.

Copyright: ©2026 Herminio Núñez Villavicencio. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.