



Escritura e hipérbole:  
Lectura de *2666* de Roberto Bolaño

Carlos Cuevas Guerrero

Facultad de Humanidades  
Universidad de La Serena

---

**RESUMEN:** Este trabajo se plantea el estudio del lenguaje del escritor Roberto Bolaño en la novela *2666*. El plan de trabajo es discutir esta obra, buscando huellas lingüísticas significativas en donde su lenguaje se infla en manifestaciones hiperbólicas, propios de cada una de las relaciones actanciales y respectivas cronotopías. Se revisaran ciertas recurrencias: El uso de "figuras" propuestas por Cortázar; la utilización del lenguaje de la antipoesía en el narrador de *2666*; además se referirán ejemplos de la fascinación bibliográfica por los cánones imaginarios en diversos epítextos que funciona como un pretexto cartográfico para el desarrollo diegético: El recorrido, por la literatura alemana y la literatura rusa entre otros, que conforman la perversidad de la taxonomía, de la lista, del nombramiento y el poblamiento de lo imaginario.

**Palabras claves:** Lenguaje, hipérbole, narrador, canon.

La primera vez que leí *2666* me quedé detenido en el recuerdo de una anécdota de Jean-Claude Pelletier con Manuel Espinoza. Esto ocurre en la página 48. El español le cuenta su versión de un filme japonés, donde una adolescente relata a otra una muerte de un niño provocada por extrañas situaciones. La adolescente narradora goza con el temor pueril de su amiga y comienza a revolcarse de risa. Por qué no, dice el español, la adolescente atemorizada le hubiese respondido no con un tono: “*suave y educado, sino más bien del tipo: Cállate, hija de puta, ¿de qué te ríes?, ¿te pone caliente contar la historia de un niño muerto, mamona de vergas imaginarias?*” (Bolaño, 2004: 49). Es desde esa anécdota que este trabajo tiene su génesis.

## 1. La parte del lenguaje.

Básicamente el lenguaje de Roberto Bolaño opera en dos líneas generales: Una, diremos, apolínea: Una línea prudente, de una sintaxis concisa, de una escritura carente de juegos de lenguaje, de una legibilidad manifiesta y con un ritmo regular. Otra línea, la que nos interesa, la llamaremos arbitrariamente dionisiaca. Es decir, cuando el lenguaje se vuelve carnavalesco e hiperboliza, se infla y despega de su posición normal. Ejemplificando con el caso anotado, notamos que es curioso el nexo formal del sintagma “imaginarias” a “vergas”, no existiendo una sucesión calificativa que acopie a estos dos términos de una manera referencial representativa. Viene a la memoria un capítulo de *Rayuela*, donde el personaje Horacio Oliveira construye una ofensa que raya en lo absurdo para su amigo Traveler: “*Callate, miriápodo de diez a doce centímetros de largo, con un par de patas en cada uno de los veintitún anillos en que tiene dividido el cuerpo, cuatro ojos y en la boca mandibulillas córneas y ganchudas que al morder sueltan un veneno muy activo- dijo de un tirón*” (Cortázar, 1995: 266). Como si el lenguaje se volviese un arcano virulento e indescifrable, desbordándose de una continuidad textual coherente y explotando para dar cauce a un revés imprevisto. La situación diegética se ralentiza, dando origen a una imagen solapada que se encuentra descentrada de la secuencia de acciones pero, sin duda, inserta en éstas. La descripción del narrador de los ojos de la señora Bubis ejemplifica lo anterior: “*Los ojos de la señora se iluminaron. Como si estuviera presenciando un incendio, le dijo después Pelletier a Liz Norton. Pero no un incendio en su punto crítico, sino uno que, después de meses de arder, estuviera a punto de apagarse*”. (Bolaño, 2004: 46). En este caso opera un mecanismo de desvío, por el que el objeto descrito es desplazado para centrar en orden de importancia a la enunciación analogante y continuar la narración desde ese paradero. La analogía no permite la clarificación de la idea, sino que ésta se confirma como interés mismo del foco narrativo. Este mecanismo de ocultamiento se aprecia en varias secciones de la

obra, en donde se aleja cualquiera satisfacción de encontrar, con el lenguaje, una conclusión de una imagen que nos entregue, como la epifanía joyceana, la revelación de ciertas cualidades interiores de las cosas. En Bolaño, el sopetón revelador es omitido y cualquier aclaración que puede sugerir una imagen nos aparta de cualquier brillo exegético inmediato. Una epifanía negativa, diría él, como el negativo fotográfico de una epifanía. Amalfitano, luego de recordar el término chileno “quiltro”, arguye: “*Esa pista de hockey sobre hielo del tamaño de la provincia de Atacama en donde los jugadores nunca veían a un jugador contrario y muy de vez en cuando a un jugador de su mismo equipo*” (Bolaño, 2004: 259). Estas huellas lingüísticas se encuentran en el límite de lo que Deleuze llamaría “estado clínico” (Deleuze, 1997:10); estado en que las palabras ya no desembocan en nada. A menudo el circuito comunicativo desemboca en estas singularidades discursivas, una zona que se sitúa frente a frente a lo que está detrás del lenguaje, pero desde su límite mismo, en el borde. Parafraseando a nuestro escritor diríamos que se escribe desde una vista panorámica del abismo. El peligro de la lectura de Bolaño es su exceso de legibilidad, lo que de alguna manera atenta contra estos singulares pliegues insertos y que son, quizás, lo velado más importante de la obra. El ritmo de lectura nos desvía de caer en estos abismos y nos tapa la visión para apreciar las esfinges que surgen en el camino.

La parte de Amalfitano da cuenta cómo una estructura formal aparente puede desembocar en lo irracional. El diseño geométrico de pensadores ubicados en una fingida relación lógica, porque que su misma configuración raya en el delirio. Una taxonomía que agrupa a Wittgenstein, Lacan, San Agustín y San Buenaventura, Sade y Lulio, Beda el Venerable y Hegel, Harold Bloom y Jenócrates, Husserl y Canetti, es sin duda un exceso. Es hacer presumir hiperbólicamente el acto asociativo hasta desligarlo. Una lógica “*de adolescente tarado, de adolescente vagabundo en el desierto, con ropas deshilachadas, pero con ropas*” (Bolaño, 2004: 248). El mismo acto del personaje al colgar en el tendedero de ropa el *Testamento Geométrico*, posible trasunto de la misma novela: “*En la solapa se advertía que aquel Testamento Geométrico eran en realidad tres libros, ‘con su propia unidad, pero funcionalmente correlacionados por el destino del conjunto’*” (Bolaño, 2004: 240). Puede ser una sutil intercalación metatextual como la carta que picotea una gallina en el *Finnegans Wake* y que contiene una de las claves de la obra. Análogos, también, la novela que plantea Morelli en *Rayuela* o en *Giles Goat Boy*, donde Geoge Giles lee un libro que es la imagen especular de la misma obra.

## 2. La parte del narrador.

En una entrevista a la revista de literatura *Ómnibus* [1] la escritora Diamela Eltit es consultada sobre la utilización del narrador en la literatura de Bolaño. Ella responde: “*El narrador es el narrador y se mueve y se reconvierte tantas veces como sea necesario, de la manera que sea necesario. Existe en esa instancia un potencial que me parece inacabable. Creo que la experiencia con el narrador tiene que ver especialmente con el proyecto narrativo y la eficacia que se le pueda imprimir mediante procedimientos creativos. Sí, me parece que Bolaño exploró las posibilidades del narrador*”. La propuesta programática del narrador en *Los detectives salvajes* contiene un mosaico de voces que enuncian desde su perspectiva discursiva situacional (contexto, cronotopía) y dos apartados de entrada y cierre que es el diario del joven García Madero. En *La literatura nazi en América* nos encontramos con un narrador objetivo en todas las reseñas hasta que irrumpe una voz personal identificado por el narrador homodiegético Bolaño que filtra las historias del aviador-poeta Hoffman. A Rodrigo Fresán le sorprendía cómo comienza el capítulo noveno de *Estrella distante*: “Casi al final de *Estrella distante* -el primer libro de Bolaño que leí- me encontré con una frase que me impresionó y me sigue impresionando mucho. Allí se lee: ‘*Esta es mi última transmisión desde el planeta de*

los monstruos” [2], un lenguaje residual muy propio de Bolaño y que en 2666 se carga de escatología. “Hans no entendía cómo una verga se podía poner erecta delante de un agujero del culo como el de Farfán o el de Gómez. Podía entender que un hombre se calentara con una adolescente, un efebo, pensaba, pero no un hombre o el cerebro de ese hombre pudiera enviar señales para que la sangre llenara las esponjas del pene, una por una, con lo difícil que eso era, con el solo reclamo de un ojete como el de Farfán o el de Gómez. Animales, pensaba” (Bolaño, 2004: 610). ¿Pero cómo se comporta el narrador en 2666?

Ya conocemos la anotación del escritor que nos presenta el crítico Ignacio Echeverría que el narrador de 2666 es Arturo Belano que concluiría la obra con un caricaturesco “Eso es todo amigos...”. Sin duda que este remate destruiría toda la novela. Al internarnos en la lectura reconocemos el narrador heterodiegético de la novela decimonónica, pero esa fijeza es removida cuando este narrador se reconvierte y el presente de la enunciación es dirigida por un actante intradiegético de manera imprevista: “Los tres poseían una voluntad de hierro. En realidad, otra cosa más tenían en común, pero de esto hablaremos más tarde”. El acto mismo de narrar se manifiesta como un *work in progress* constante, en una reconvención interna sobre el material narrado: “después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados” (Bolaño, 2004: 23) o bien el narrador da muestras dubitativas y se refiere en condicional: “y se podría decir, con poco riesgo de equivocación” (Bolaño, 2004: 24). Un rasgo de desconfianza misma de la narración, como el sujeto poético de la antipoesía que se arrepiente de todo lo que dice o que duda o que lleva al absurdo toda enunciación. En el cuento “Detectives” de *Llamadas telefónicas*, se encuentra la influencia de tres poemas de Parra: “Saranguaco”, “Viva la Cordillera de Los Andes”, “Los dos compadres”, aunque podemos hablar que toda la prosa de Bolaño es patentemente parriana. Espinoza y Pelletier, luego de asistir a un congreso en Augsburg, estiman sobre la salud de Morini “por lo que sus dos compañeros y colegas estimaron que un poco de aire fresco no le iba a sentir mal, más bien todo lo contrario”. Esa frase final, un átomo minúsculo en todo el universo de 2666, define de mejor manera la poética antipoética de la prosa de Bolaño [3]. En una entrevista el escritor señala “Le debo a (Nicanor) Parra no sólo mi poesía; le debo a Parra toda mi obra literaria. Me ha enseñado mucho, me ha enseñado a reírme, a tomar la literatura con sentido del humor. Si no hubiera leído a Parra, probablemente no habría llegado a leer a Lawrence Stern. Y ya para finalizar, Parra es como mi atadura telúrica literaria a Chile. Cuando leo a Parra estoy leyendo también, además de estar leyendo al mejor poeta en español vivo, a un compatriota y me recuerda cosas de mi infancia, de mi adolescencia” [4]. La voz narrativa de 2666 entabla un diálogo constante con el narratorio, de manera solapada pero en un continuum a través de la obra. Una voz fragmentada, vacilante que a veces duda del mismo objeto que visualiza para narrar: “No puedo pensar en nada sin que la palabra violación asome sus ojitos de mamífero indefenso, pensó Amalfitano. Después se quedó dormido en el sillón, con el libro entre las manos. Tal vez soñó algo. Algo breve. Tal vez soñó con su infancia. Tal vez no.”. (Bolaño, 2004: 278). El mundo se encuentra diluido en una materia difusa y ambivalente, por lo que el sujeto de la enunciación reacciona con escepticismo, quedando inválido, porque el lenguaje ya no se puede afirmar en un referente valedero y, por lo tanto, no puede afirmar nada sobre éste [5].

### 3. La parte de las listas imaginarias.

El constante recurso que tiene el escritor por la enumeración, por la lista, la perversión del catálogo ya visto en *La literatura Nazi en America*, o en *Los detectives*

*salvajes* que posee niveles de referencia “desde cantores latinos hasta poetas de vanguardia, desde novelistas y filósofos canónicos, hasta un sinnúmero de escritores menores, ignotos o inventados por Bolaño”[6]. Este ejercicio tan rabailesiano se evidencia, además de las listas delirantes de Amalfitano; en el somero recorrido por la literatura en lengua alemana (Ernst Jünger, Arno Schmidt, Heinrich Heine, Uwe Johnson, Friedrich Dürrematt, Heinrich Böll, etc), la literatura rusa (Máximo Gorki, Andréi Biely, Isaak Babel, Andréi Platonov, Andréi Tolstoi, entre otros), también en el inventario de fobias que realiza la directora del manicomio (sacrofobia, gefidrofobia, claustrofobia, agorafobia, necrofobia, hematofobia, pecatofobia, clinofobia, entre otras), o los chistes machistas (¿Qué es más tonto que un hombre tonto?...Pues una mujer inteligente; ¿por qué las mujeres no saben esquiar...Pues porque en la cocina no nieva nunca; Definición de una mujer...Pues un conjunto de células medianamente organizadas que rodean una vagina; entre otros), la extravagante genealogía de Lalo Cura (personaje ya prefigurado en *Putas Asesinas*) y, por supuesto, la descripción de más de una centena de crímenes detallados con una precisión y sin ninguna exageración verbal, escritos rigurosamente en terminología forense. Este lenguaje hiperbólico irrumpe como mecanismo desestabilizador de la lista misma, de la taxonomía como estructura ordenadora de sentido. Existe un desfase del lenguaje, una pequeña grieta que hace suponer la hipérbole y en lo irracional de lo catalogado. Una lista de más de 100 asesinatos en Santa Teresa, su mismo exceso cuantitativo desemboca en lo irracional y sorprende; su significado rompe el rótulo mismo del catálogo y la consecuencia deriva en lo increíble. La lista, manifestación del orden racional, estalla en vías de su sobrepoblación, caso contrario de la lista de *Enciclopedia China* borgeana, donde el tambaleamiento del orden taxonómico recae en lo diverso inverosímil, como operación de alteridad extravagante, y no como proceso de reiteración. El aspecto catalógico de Bolaño es un absurdo ad infinitum, y desde ahí es que podemos sorprendernos de la validez de ese mismo absurdo como sentimiento que habita en su universo novelesco.

#### 4. La parte del canon.

Este exceso por la lista nos remite a un fenómeno muy recurrente en Bolaño: La fabricación de cánones. En diversos epítextos, Bolaño se ha encargado de confirmar y de aunar una lista de escritores que funciona como apertura de un nuevo canon de la novela hispanoamericana. El circuito de recurrencia contaría con los siguientes escritores: Ricardo Piglia, César Aira, Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Daniel Sada, Carmen Boullosa, Horacio Castellanos, Rodrigo Rey Rosa Fernando Vallejo y Alan Pauls. Los principios de inclusión/exclusión en este canon poseen un carácter no sistemático y los representantes no tienen una “presión temática” [7] o estructural que los reúna más que una desesperada propuesta ideológica del mismo vocero: La construcción de una nueva cartografía de la novela hispanoamericana. Esta selección es un intento desesperado por asegurar las fronteras de la institución literaria, para evitar que sus “valores” se fuguen y la misma institución de la literatura no se desmorone y se desvíe al lado oscuro de la literatura hispanoamericana: Los herederos del realismo mágico (Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Laura Esquivel, Laura Restrepo), la “literatura profesional” o los monstruos de la literatura de autoayuda. Este sistema de exclusión discrimina esta conformación híbrida en forma de anticanon, *escrituras que* formarían parte de una fuerza destructora, pero a su vez, periferias de interés que atentan contra los centros institucionales de la literatura, delegándola a “una especie de democracia mediática, en donde todo es bueno...ahí se acaba la literatura y se acaba, en gran medida, porque le estaremos dando mierda a los lectores” [8]. El canon funciona, no como una revisión del pasado, sino que es un acto fundacional de los lineamientos de escrituras del porvenir, una acción de reciclaje de lo que fue la literatura del *boom* para instaurar una proyección. Esta

voluntad de futuro se manifiesta en una entrevista en donde Bolaño incluye a Rodrigo Fresán, no tanto por el escritor que es, sino por lo que será [9].

Este devenir ha conformado una cartografía que se proyecta como la ilusión de una nueva constelación de escritores desde el observatorio Bolaño y es, de donde se lo mire, uno de los mayores aportes para la nueva novela hispanoamericana para este nuevo milenio.

## 5. Conclusión.

Bolaño construye en *2666* un lenguaje cargado de hipérbolos y figuras que se fugan a la secuencia directa de la narración y es en esta zona donde se encuentra el vértigo que su programa tanto rastrea, el abismo y la esfinge en que se convierte un mundo referente cargado de ambiguos y de incertidumbre.

Este “mamut de novelón”, “testamento inmenso”, “novela inconmensurable”, “proyecto más ambicioso”, “mastodonte”; términos hiperbólicos que la crítica ha recibido a esta obra son andamios de la construcción de un monumento que el cansancio de la memoria logrará desvanecer o enraizar en un nuevo canon para la posteridad.

## Notas.

Este trabajo fue presentado en el *XXVI Simposio Internacional de Literatura: “Presente y Futuro de la literatura Hispanoamericana”*, organizado por el Instituto Literario y Cultural Hispánico (Buenos Aires) y la Universidad de Los Lagos (Chile), con la colaboración del Departamento de Lenguas Extranjeras de California State University.

[1] *Omnibus. N°4*. 2004. Facultad de Humanidades. Universidad de La Serena. Chile. “Omnibus le pregunta a Diamela Eltit”, pp.45-47.

[2] Rodrigo Fresán: “El último caso del detective salvaje”. Página 12, 16 de Noviembre 2004.

[3] Entrevista de Andrés Gómez. *La Tercera*, 14 de Abril de 2000.

[4] “Por otra parte, somos conscientes de que cualquier esbozo de arqueología del hablante parriano siempre corre el riesgo de resultar inoperante en la medida en que el antipoema suele estar regido por la ley fundamental del ‘decir una cosa por otra’”. Daniel Vives. “Tres calas en la cuestión del sujeto de la antipoesía de Nicanor Parra”. Antiparra Productions. Ciclo de Homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. División de Cultura/Ministerio de Educación, Octubre 2002.

[5] Camilo Marks. *Revista de Libros de El Mercurio*, viernes 3 de diciembre de 2004

[6] “Ah, yo aquí no tengo opinión, o tengo opinión de bar o de tertulia, que es la opinión que se formula a medida que la conversación va progresando”. Entrevista de Daniel Swinburn. *El Mercurio*, 2 de Marzo de 2003

[7] Ibid.

[8] Ibid.

[9] Entrevista de Rodrigo Pinto en *Las Últimas Noticias*, Domingo 28 de enero de 2001

## **Bibliografía**

Barth, John. 1987. *Giles Goat-Boy*. New York: Anchor Books.

Bolaño, Roberto. 1996a. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_. 1996b. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_. 1997. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_. 2000. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_. 2001. *Putas Asesinas*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_. 2004. *2666*. Barcelona: Anagrama.

Cortázar, Julio. 1995. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara

Deleuze, Giles. 1997. *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama.

Joyce, James. 1982. *Finnegans Wake*. New York: Penguin Group.

Parra, Nicanor. 1984. *Obra Gruesa*. Santiago: Andrés Bello.

© Carlos Cuevas Guerrero 2006

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

