

Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon (eds.)

## Grietas

Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea



PETER LANG

## Información bibliográfica publicada por la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek recoge esta publicación en la Deutsche Nationalbibliografie; los datos bibliográficos detallados están disponibles en Internet en <http://dnb.d-nb.de>.

### Catalogación en publicación de la Biblioteca del Congreso

Para este libro ha sido solicitado un registro en el catálogo CIP de la Biblioteca del Congreso.

Este libro es resultado del Proyecto de Investigación I+D+i “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI” (Ref.: PID2019-104215GB-I00), subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, en el marco de los programas estatales de Generación de Conocimiento.

Ilustración de cubierta:

Detalle de escultura sin título de Manuel Gómez Raba (1981).

ISSN 1436-1914

ISBN 978-3-631-87811-8 (Print)

E-ISBN 978-3-631-87822-4 (E-PDF)

E-ISBN 978-3-631-87823-1 (EPUB)

DOI 10.3726/b19687

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Berlin 2022

Todos los derechos reservados.

Peter Lang – Berlin · Bruxelles · Lausanne · New York · Oxford

Esta publicación ha sido revisada por pares.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

[www.peterlang.com](http://www.peterlang.com)

# ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

*Teresa Gómez Trueba y Ruben Venzon*

El “fragmentarismo” a debate ..... 11

## I. POÉTICAS DEL FRAGMENTARISMO

*Vicente Luis Mora*

Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa ..... 21

*Roxana Ilasca*

Técnicas de fragmentación en la narrativa española contemporánea: hacia una poética reticular en las obras de Agustín Fernández Mallo y Vicente Luis Mora ..... 61

*Teresa Gómez Trueba*

Narrativas fractales o una mera cuestión de escalas: la “bolañomanía” y 2666 ..... 77

*Wolfgang Bongers*

Párragon y diagrama: figuras de una estética de dispersión y fragmentación digital en la literatura y las artes contemporáneas ..... 97

*Francisca Noguero*

Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas ..... 111

*Elide Pittarello*

Mundos inadecuados en la narrativa española del siglo XX ..... 127

## II. ESTUDIOS

*Álvaro Luque Amo*

Fragmento y escritura ensayística en el diario literario: el *Salón de pasos perdidos*, de Andrés Trapiello ..... 147

<i>Blanca Miguel González</i> Ficción invasiva y redes sociales: narrativa multimodal <i>online</i> .....	159
<i>Guillermo González Hernández</i> La narrativa gráfica chilena del siglo XXI: entre la estructura y la estética fragmentaria .....	179
<i>Céline Pegorari</i> Los poemas en las biografías gráficas de poetas: una discontinuidad sin ruptura diegética .....	191
<i>María Victoria Albornoz</i> <i>Kentukis</i> de Samanta Schweblin: ¿novela o serie de relatos integrados? .....	207
<i>Cristina Ruiz Urbón</i> Estrategias de fragmentación en la apropiación y el plagio: <i>El hacedor</i> de Borges vs. el <i>Remake</i> de Fernández Mallo .....	221
<i>Andrea Elvira-Navarro</i> Memoria versus Obra: estrategias de fragmentación en la actualidad a partir de <i>Anatomía de la memoria</i> , de Eduardo Ruiz Sosa .....	241
<i>Maitte Goñi Indurain</i> El relato de la violencia en <i>El vano ayer</i> de Isaac Rosa: una memoria subversiva y fragmentaria de la dictadura franquista .....	255
<i>Claudio Moyano Arellano</i> El fragmento como forma de subversión: <i>La mano invisible</i> , de Isaac Rosa .....	271
<i>Javier Alonso Prieto</i> Fragmentarismo y pluralismo discursivo subalterno en <i>Lectura fácil</i> de Cristina Morales .....	287
<i>Borja Cano Vidal</i> Fragmentos de un tiempo perdido: <i>Desubicados</i> de María Sonia Cristoff ....	305

<i>M.ª Pilar Panero García</i> Fragmentación narrativa y discurso etnohistórico en <i>Salvar el fuego</i> de Guillermo Arriaga .....	317
---	-----

### III. EPÍLOGO

<i>Javier García Rodríguez</i> <i>Fragmento mori</i> : la parte por el todo y la (posible) falacia de la continuidad narrativa .....	337
---	-----

Teresa Gómez Trueba

Universidad de Valladolid

## Narrativas fractales o una mera cuestión de escalas: la “bolañomanía” y 2666\*

**Resumen:** A partir de una consideración estética de la iconografía fractal, rescatada del clásico de la ciencia ficción *Solaris* (1961) de Stanisław Lem, en este trabajo se propone una utilización de la geometría de los fractales de Mandelbrot a modo de gramática que nos permita interpretar la estructura de determinadas arquitecturas narrativas. Dicha propuesta se ejemplifica con el análisis de la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño. Se relacionará, en primer lugar, la fractalidad con el proceso de producción, edición y recepción póstuma de la novela, desde la relación que esta establece con una serie de paratextos. En segundo lugar, se analizará la estructura interna de la obra con la intención de mostrar que, al igual que en los fractales, un cambio en la escala de observación del conjunto produce un irremediable efecto de confusión entre el todo y cada una de sus cinco partes, entre el intuido eje vertebrador y cada una de sus réplicas o versiones.

**Palabras clave:** fractal, fragmentarismo, Roberto Bolaño, *2666*, Stanisław Lem, *Solaris*.

### 1. La belleza de los fractales

Años antes de que el célebre matemático Benoît Mandelbrot acuñara el término “fractales” (1975) y propusiera la geometría fractal para entender e interpretar muchos objetos que se encuentran en la naturaleza (1982), uno de los más brillantes autores de la historia de la ciencia ficción, como fue Stanisław Lem, les dio carta de naturaleza literaria. Cuando en su novela *Solaris* (1961) se propuso describir la factura y composición de dicho planeta, pareciera que su objetivo fundamental fuera crear un mundo que no fuera en nada comparable con la Tierra, que traicionara a cada paso nuestra innata necesidad de encontrar analogías con lo conocido y lo cognoscible. Así, en *Solaris* no hay tierra firme, todo está constituido por un inmenso océano que parece estar dotado de vida y una extraña forma de inteligencia que le permite generar inusitadas geometrías y estructuras de inmensa belleza. A pesar de lo extenso de la cita, me gustaría

---

\* Este capítulo se enmarca en las actividades del Proyecto de Investigación “Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI” (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

comenzar mi trabajo con la lectura de una de las extraordinarias descripciones de esas realidades desconocidas que encontramos en la obra de Lem:

Un día, en las profundidades del océano, un círculo plano, ancho, de bordes desgarrados y una superficie sobre la que parece que hayan vertido alquitrán, empieza a oscurecerse. Más de diez horas después, se despedaza, muestra una fragmentación cada vez más pronunciada y, al mismo tiempo, se abre camino hacia arriba, hacia la superficie. Cualquier observador juraría que debajo se está produciendo una violenta lucha, porque de los alrededores acuden infinitas filas de sincrónicas olas circulares a modo de labios fruncidos, como vivos y musculosos cráteres a punto de cerrarse; se acumulan sobre el negrozco y tambaleante delirio derramado en lo más hondo y, tras pararse en seco, se precipitan al vacío. Cada uno de estos desplomes de centenares de toneladas va acompañado de un estruendo –dilatado en segundos, pegajoso y chasqueante–, porque aquí todo sucede a una escala tremenda. El oscuro ser es empujado hacia el fondo, con cada golpe parece aplastarse y dispersarse; de las capas colgantes como alas mojadas, se separan alargados racimos que, a su vez, se estrechan, formando largos collares que se funden entre ellos y ascienden flotando, mientras soportan el peso del disco matriz adherido, aglutinado; entre tanto, por encima de ellos, anillos de olas desaparecen en medio de un enorme círculo cada vez más hundido. Este juego a veces se desarrolla durante un día; otras, a lo largo de un mes. En ocasiones, todo acaba aquí. (2011: 169)

Esa suerte de cataclismos o gigantescas erupciones son denominadas, por parte de los científicos del planeta Tierra que investigan Solaris, “mimoides”. Estos son de gran tamaño, habitualmente mayor que el de una ciudad terrestre. Su destino y función es la imitación o réplica de las formas exteriores a Solaris, bien sean las nubes que cubren el cielo u objetos o formas que irrumpen en su superficie por culpa de los forasteros llegados de la Tierra. Pero, mejor aún, habría que hablar de “superréplicas”, pues son recreaciones más precisas que los originales a los que copian: “donde, en el caso de un humano, llegamos a los límites de los granulocitos, al límite de toda división estructural, ¡aquí el proceso sigue adelante gracias al empleo de materia subatómica!” (Lem, 2011: 153). Evidentemente, los seres humanos no logran comprender nunca al mimoide; el misterioso espectáculo los aturde. Para ellos “todo empezaba y acababa con una mera imitación de formas abocada [a] un callejón sin salida” (2011: 172).

Los estudiosos de estas protuberancias del océano vivo distinguieron también un subtipo de estructuras, denominadas “simetriadas” y caracterizadas por su absoluta falta de parentesco con cualquier experiencia terrestre, así como por la falta de elementos constantes y seguros. Todas las leyes de la física quedan anuladas en su interior. Las simetriadas surgen de repente, en una especie de erupción. No existen dos iguales y la geometría de cada una de ellas es un nuevo invento del océano vivo:

La simetriada fabrica en su interior lo que a menudo llamamos “máquinas momentáneas”, aunque en realidad no se parecen en nada a las máquinas construidas por los

humanos, pero sí consisten en una intencionalidad de la acción relativamente reducida y por tanto, y de alguna manera, “mecánica”. Cuando los géiseres de aguas profundas se solidifican o se dilatan, se convierten en galerías y pasillos de anchas paredes que discurren en todas las direcciones, mientras las “membranas” crean un sistema de superficies salientes y techos cruzados. Es entonces cuando hay que justificar la denominación de una simetriada: a cada formación de pasos sinuosos, de vías y rampas, le corresponde en el polo opuesto, una estructura fiel en cada detalle. (Lem, 2011: 175–176)

El narrador de *Solaris* se refiere a la geometría de dichas estructuras como un avance respecto al sistema matemático conocido hasta entonces en la Tierra. Asimismo, los científicos que investigan estas formaciones son conscientes de

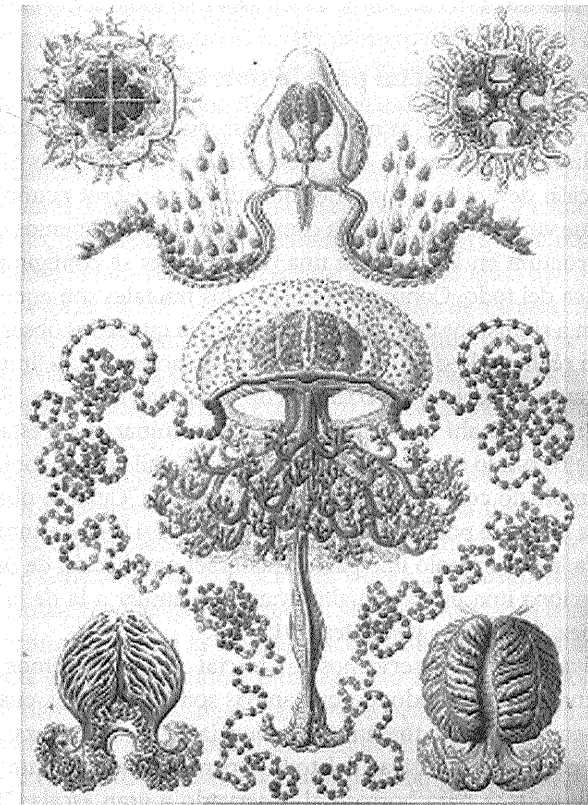


IMAGEN 1. Grabado de Ernst Haeckel, “*Anthomedusae*”, en *Kunstformen der Natur* (1904). Un detalle de esta ilustración es escogido para la portada de la edición de *Solaris* en la editorial Impedimenta (2011)

que solo son capaces de ver una pequeña parte del inmenso proceso de su gigantesca formación. Saben, aunque no puedan comprenderlo, que hay mucho más que se les oculta a la vista y al entendimiento en el insondable abismo, pues también en este se producen multitud de “transformaciones simultáneas relacionadas entre sí como notas ligadas por un contrapunto matemático” (Lem, 2011: 178–179). Pero, aún hay más: junto a las “simetriadas”, los expertos en *Solaris* observaron también otras creaciones que denominan “asimetriadas”: “Su nacimiento es parecido, la única diferencia reside en su final, y lo único que se puede percibir en su interior es el tintineo, el ardor, el centelleo; solo sabemos que son un foco de procesos vertiginosos, al límite de la velocidad posible desde el punto de vista de la física; también se las llama ‘exagerados fenómenos cuánticos’” (2011: 181–182).

## 2. Hacia una teoría fractal para la narrativa

“Mimoides”, “simetriadas” o “asimetriadas” son estructuras de extraña naturaleza que sin duda nos recuerdan a la geometría fractal. Dieciséis años después de la publicación de *Solaris*, el ya mencionado Mandelbrot acuñó el término matemático que vino a revolucionar la ciencia geométrica. Sabemos que un fractal es una estructura en la que cada una de las partes se configura como una pequeña réplica del todo. Consecuentemente, los fractales son aquellos objetos que se parecen a sí mismos en cualquier escala en la que se los observe; es decir, que contienen réplicas de sí mismos en diferentes escalas. En definitiva, se trata de conjuntos autosimilares o invariantes con la escala (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 18). De ahí que sea imposible determinar si los estamos observando desde lejos o si lo que vemos es tan solo un detalle de un conjunto mayor que ha sido ampliado con un incremento de la escala: “Cuando observamos la imagen de una nube, no podemos saber con seguridad si lo que estamos contemplando es toda la nube o solo una parte. Cualquier ampliación de una pequeña región proporciona una imagen cualitativamente similar a la de la nube completa” (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 18).

En definitiva, cuando observamos un fractal nunca sabremos si estamos observando una parte o el todo, porque ambas son iguales. Así, cuando vemos un fractal a pequeña escala, tomamos conciencia de su naturaleza –esto es, de las diferentes partes constitutivas del todo–, pero inevitablemente la perdemos de vista y todo se hará borroso al observarlo a gran escala: “El universo tiene a pequeña escala, naturaleza fractal: las estrellas se agrupan en galaxias, las galaxias se agrupan en cúmulos de galaxias y los cúmulos en supercúmulos, según una estructura jerárquica. A gran escala la jerarquía se rompe y el universo

se vuelve cada vez más homogéneo” (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 43). Me interesa destacar por el momento esa inherente confusión entre la parte y el todo en la estructura de un fractal, así como el hecho de que sea precisamente la modificación de la escala la que venga a provocar dicha confusión. El incremento de la escala –un aumento del *zoom*, podríamos decir– hace que la estructura del todo y las partes se vuelva borrosa o imperceptible para el ser humano. Pero también podríamos formularlo de otra manera: lo que no está fragmentado es invisible. Recordemos que los científicos de *Solaris* aceptaban con modestia y resignación estar observando tan solo una minúscula parte del increíble espectáculo de una “simetriada”.

Por otro lado, no deberíamos olvidar que existe una diferencia entre los fractales naturales (una nube, la rama de un árbol, la línea costera, el sistema circulatorio, etc.) y los matemáticos. En los primeros, la propiedad de la réplica se da en un rango siempre finito de escalas. En los fractales matemáticos, como el conjunto de Cantor, la curva de Koch o el triángulo de Sierpinski, la autosemejanza entre las partes y el todo se produce de manera ininterrumpida, sin límites (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 20). En el fractal, el todo se reproduce a sí mismo hasta el infinito en cada una de sus partes. Si, tal y como me propongo en este trabajo, queremos hablar también de una “estructura narrativa fractal”, inevitablemente hemos de reconocer que, en esta, al igual que en los fractales naturales, la réplica se da en un número limitado de escalas. No obstante, la recurrencia a una composición narrativa de estructura fractal se propone generalmente representar una posibilidad ilimitada de reproducción del mundo, lo que contribuirá inevitablemente a ese efecto de borrado entre el todo y las partes al que acabo de referirme.

No se me escapa que todo lo dicho hasta aquí en relación con la geometría fractal converge con esa estrategia, tan presente en la historia del arte y de la literatura, que comúnmente conocemos con el término de *mise en abyme*, y a la que André Gide se refirió por primera vez en su *Journal 1889–1939* (1948). Lucien Dällenbach, por su parte, estudió con posterioridad el concepto acuñado por Gide, remontándose a la fuente, discerniéndolo de otras estructuras con las que tendía a ser confundido y estableciendo una clara tipología en relación con sus posibles manifestaciones. Para Dällenbach, la raíz común de todas las *mises en abyme* ha de ser la noción de reflectividad y “reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato” (1991: 59). En segundo lugar, en la *mise en abyme* el enunciado reflexivo debe rodearse de una orla o ha de estar encajado. En otras palabras, y siempre siguiendo con fidelidad la definición inaugural del concepto por parte de Gide, niega la cualidad de *mise en abyme* a todo segmento reflectante que no dependa del universo

espaciotemporal del relato; es decir, que el enunciado ha de poseer necesariamente la cualidad intra- o metadieгética (Dällenbach, 1991: 65–68). Y es precisamente en este segundo punto, en el necesario encajamiento dentro de una estructura superior (o un relato marco) que contenga la necesaria reflectividad, donde creo que algunas recurrentes estructuras narrativas de nuestra época se explicarían mejor con la imagen de los fractales (muchos de los cuales carecen de esa cualidad) que con la de la vieja *mise en abyme*.

Lo cierto es que, desde que la teoría de los fractales vino a revolucionar la geometría, no han escaseado tampoco los intentos de aplicar sus supuestos al ámbito de la creación artística y literaria, ni menos aún al de la crítica y la teoría que tratan de descifrarlas. Carmen de Urioste relacionó, ya en 1993, las prácticas metaficcionales tan frecuentes en la novela del fin de siglo XX con el fractal matemático y sostenía que una metacomposición mantiene una relación de fractalidad con cada una de las partes integrantes de dicha composición. Briggs y Peat (1999: 8) reivindicaron con enorme entusiasmo la utilidad de la conversión de la teoría científica del caos en una metáfora cultural, así como lo que ellos mismos denominan una “estética de los fractales” (1999: 152–154), aquella misma que años antes ya pareció intuir Stanisław Lem. Por su parte, unos años después, Lauro Zavala (2004) aplicó la teoría matemática de los “fractales” al estudio y catalogación de las estrategias de serialidad en los conjuntos de piezas narrativas breves. El teórico mexicano se detiene a estudiar el tipo de relaciones que las partes narrativas establecen con un todo: así, frente a aquellos casos en los que se produce la absoluta ruptura de una totalidad en elementos que conservan una relativa autonomía, existen otros en los que la segmentación de una unidad global es solo provisional y aparente. A partir de lo que podríamos considerar una reelaboración de la distinción de Calabrese (1987: 84–105) entre “detalle” y “fragmento”, Zavala introduce el concepto de los “fractales” para referirse “a todo texto que contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con otros de la misma serie”, y la define como “unidad narrativa que solo tiene sentido en relación con la serie a la que pertenece” (2004: 19). El fractal, como el detalle, se opondría al fragmento en virtud de su dependencia respecto de un orden superior, que en el fragmento se ha adelgazado hasta perderse, pues el fragmento es, para Zavala, “una unidad narrativa que conserva su autonomía frente a la totalidad estructural de la novela a la que pertenece” (2004: 19). Tampoco han faltado después los estudios de obras concretas a partir de una teoría narrativa fractal. Así, por ejemplo, Cristina Mondragón (2012) compara la compleja estructura de la obra *La erosión de la tinta* (2001), de Gerardo Piña, con el fractal conocido como el “Copo de nieve” de Koch. Más recientemente, Andreas Gelz (2015: 132) ha reclamado el estudio del fenómeno de lo fragmentario y lo

microtextual a partir de una teoría literaria entrelazada con las ciencias exactas o nanométricas, enfatizando una vez más el principio de lo fractal.

Sin duda, en una concepción de la obra como suma potencialmente infinita de obras (o fragmentos) de otra escala, la teoría de los fractales resultará especialmente fructífera e iluminadora. No obstante, llegados a este punto, hemos de advertir que esa dependencia de la serie superior, que en ocasiones se atribuye al fractal, es problemática si atendemos al significado de “fractal” en el ámbito matemático que le es propio y en el que se definiría como forma o elemento con una estructura esencial de componentes infinitos cuya distribución se reitera a distintas escalas (Mandelbrot, 1982). Aunque inserto en una estructura mayor – y que se reitera, en escalas crecientes, hasta un potencial infinito –, cualquier segmento del fractal puede ser tomado parcial o aisladamente. De hecho, solo puede ser visto así porque su progresión infinita, lógicamente, se nos escapa. Como he señalado más arriba: lo que no está fragmentado es invisible.

A este respecto, quisiera recordar también que los fractales, al combinar estructura e irregularidad, nos llevan de inmediato a la teoría del caos y a los llamados sistemas dinámicos. Conocida es la relevancia que en la historia de las matemáticas supuso el tomar conciencia de que, frente a una tradición determinista, existen sistemas caóticos y no predecibles. Para la tradición matemática determinista, el comportamiento de un sistema siempre era predecible a partir del conocimiento de las condiciones iniciales. Pero el gran hallazgo supuso tomar conciencia de que los fractales se rigen por un conjunto de reglas posibles, en las que bien puede dominar la tendencia al colapso o la tendencia al crecimiento, la composición y la fractura; incluso existen casos en los que ambos comportamientos se complementan, lo que nos sitúa en la frontera entre el orden y el caos; y es justo en ese punto de intersección donde se dan los fenómenos más interesantes (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 73). Multitud de sistemas físicos presentan un comportamiento impredecible, y la teoría del caos nos ha llevado a comprender que, por muy básicas que sean en apariencia las leyes de un ‘universo’, cuando menos lo esperamos, pueden siempre surgir “estructuras complejas no imaginadas a partir de las leyes básicas que definen estos sistemas” (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 74). Y existe algo inherente a dichas estructuras complejas que las hace ser impredecibles.

Desde hace años, el conjunto de Mandelbrot, símbolo por excelencia de la revolución del caos, se ha convertido en fuente de inspiración artística. Este contiene la propiedad de la autosemejanza, visto a diferentes escalas, y pueden encontrarse réplicas del conjunto en cada una de las escalas de ampliación. Pero lo realmente interesante es que no se trata de una autosemejanza o autoréplica exacta puesto que los salientes o protuberancias que brotan de la copia

correspondiente son distintos en cada caso (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 118). Hablamos, por tanto, de una repetición con diferencia, de un sistema complejo cuyos elementos constitutivos no interactúan de manera lineal; es decir, las reacciones o progresos del sistema no son directamente proporcionales a su causa. La inestabilidad o desestabilización de los sistemas se produce cuando algunos componentes de su dinámica efectúan una variación que afecta desproporcionadamente a otros componentes (Castro, 2000: 23). Asimismo, si el caos, tal y como demuestra el famoso modelo de Mandelbrot, se encuentra escondido en los lugares más insospechados (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 127), me atrevería a asegurar que en el interior de muchas estructuras narrativas también. Me refiero a ese tipo de relatos, tan frecuentes en nuestra época, que viven en la frontera, entre el orden y el desorden, al “borde del caos”. Todas las narraciones se rigen por algún tipo de estructura, absolutamente indispensable para el almacenamiento y posterior proceso de la información. Pero también sabemos que el orden absoluto nos decepciona y aburre por su rigidez e inalterabilidad. Es el caos entonces el que aporta el necesario cambio y la novedad. Pero, como es lógico deducir, un sistema que sea absolutamente caótico no almacena memoria de sí mismo, por lo que será en la frontera entre ambos extremos donde se elabore nueva información, donde se genere la novedad que posibilite la evolución del texto y que, a su vez, la información quede almacenada. Y, al igual que subyace en la teoría científica del caos, en muchas de estas novelas el caos estructural nos habla de lo que no podemos saber antes que de la certeza y los hechos propiamente relatados. A esas metamorfosis inesperadas la teoría del caos las llama, dentro de las estructuras fractales, “bifurcaciones”. El término, de resonancias borgeanas, se adecuaría perfectamente a esa escritura tendente a la digresión y al inacabamiento, característica de tantas novelas contemporáneas.

En un ensayo titulado *Caos y productividad cultural* (2000), Holanda Castro subrayaba la diferencia entre los fractales lineales y los no lineales (cómo no acordarnos de las “simetriadas” y las “asimetriadas” de Lem). Si los primeros presentan una estructura similar a sí misma absolutamente recurrente y monótona, los segundos, entre los que entraría “el muñeco de nieve” descrito por Mandelbrot, están llenos de sorpresas. Pues bien, Castro compara en su estudio estos últimos –con su inherente asimetría– con los procesos interactivos de la construcción del libro y sus transformaciones relacionales: “En la novela, una complejidad similar es abordada desde la presentación del texto como colección de documentos aleatorios que, al ser reorganizados por parte de un lector (consumo productivo), deriva una estructura tendiente, efectivamente, al relato” (2000: 103). En la asociación del fractal no lineal con el propio proceso de la lectura y recepción de una novela subyace esa idea señalada más arriba de la

homogeneización de lo heterogéneo a partir de los cambios de escala. Si estos son intrínsecos a la complejidad fractal, constituirán también, según Castro, “el leit-motiv del espacio narrativo” (2000: 104).

Se ha dicho que la geometría fractal nos proporciona una nueva gramática para leer con más profundidad el libro de la naturaleza (Martínez, Ballesteros y Paredes, 2017: 149). Pero resulta irresistible pensar que también podría proporcionarnos una nueva gramática para leer determinadas obras que claramente emulan ese tipo de sistemas complejos de los que hablamos: aquellos en los que la autorreplicación o autosemejanza del todo en cada una de sus partes –el clásico juego especular– es abruptamente interrumpido, irrumpiendo el caos en el lugar más insospechado. Se trata de relatos en los que nos resultará imposible saber si observamos un conjunto de partes o fragmentos que hemos de conectar para recomponer el todo quebrado o un todo en su propia unidad inquebrantable, porque un mero cambio de escala hará que uno y otros –el todo y las partes– sean absolutamente indistinguibles. Recordemos, pues, que cuando miramos el universo a gran escala todo se vuelve homogéneo.

Pero me gustaría pensar que no solo determinadas obras literarias serían susceptibles de ser explicadas desde la geometría fractal. La teoría matemática de los fractales resulta, a un nivel si queremos metafórico, extraordinariamente útil también para entender el mecanismo creativo de un autor en el proceso en marcha de la construcción de su obra, con las frecuentes apropiaciones, repeticiones y modificaciones de motivos temáticos, escenarios, personajes, etc., ya aparecidos en obras anteriores. Más aún, la geometría fractal y la teoría del caos resultan sumamente ilustrativos del propio fenómeno de la producción cultural en la era del *homo sampler*; esa en la que, a decir de Fernández Porta, encontramos “una superproducción sin límite de capas de sentido” (2008: 350). Las dinámicas de la era globalizada acumulan, unos sobre otros, sustratos de significación, en un desarrollo expansivo de réplica especular ilimitada, similar al movimiento que genera la creación de un fractal.

### 3. La “bolañomanía”, 2666 y los fractales complejos

Para ejemplificar todo lo expuesto hasta aquí recurriré a una obra bien conocida y admirada por críticos y lectores: la novela póstuma de Roberto Bolaño, *2666* (2004). Pero antes de adentrarme en el análisis de su estructura, me interesa detenerme en su propio proceso de producción y publicación. Hemos de reconocer que pocos escritores contemporáneos han experimentado un proceso tan rápido de canonización como el chileno Roberto Bolaño. Si el éxito ya lo alcanzó en vida, este se incrementó exponencialmente tras su muerte prematura. Numerosas



novelas póstumas esperaban en el cajón para su rescate y posibilitaban lo que parecía un diseño de *marketing* intachable –iniciado por su editor en España, Jorge Herralde– para la vertiginosa construcción de todo un clásico y que dio lugar a lo que ha venido a ser considerado como la “bolañomanía” (Rodríguez Rivero, 2008). Fenómeno este quizás comparable a la legendaria “invención” del *boom* por parte de Barral décadas atrás. De entre todas las novelas que se publicaron tras su muerte, la más extensa de todas ellas, 2666, pasó rápidamente a ser considerada su obra magna, la indiscutible culminación de un magistral proyecto trágicamente interrumpido. Las reseñas y los artículos académicos sobre 2666 no tardaron en multiplicarse y destacar su valía, aunque lo cierto es que el libro ya llegó a las librerías precedido “de un insólito *tsunami* crítico” (Rodríguez Rivero, 2008). Evidentemente, el “fenómeno Bolaño” no es ajeno a la inevitable leyenda que suele aparejar la muerte de un escritor todavía joven y en plena madurez creadora. Y aunque la indiscutible calidad de la obra de Bolaño le hace merecedor de ese éxito póstumo, ello no impide la contradicción e incomodidad inherente al posicionamiento en el centro de la escena literaria contemporánea de quien tanto cuestionó al propio sistema literario.

En el proceso creativo de Bolaño la crítica ha destacado numerosos casos de reescrituras y producción de textos concebidos como extensiones de otros textos anteriores. Es, por ejemplo, el caso de las novelas *Estrella distante* (1996) y *Amuleto* (1999), derivaciones del último fragmento de *La literatura nazi en América* (1996) y de *Los detectives salvajes* (1998) respectivamente. Centrándonos ya en 2666, también se han detectado relaciones de intertextualidad con respecto a sus obras anteriores. El personaje Amalfitano aparece tanto en 2666 como en un cuento llamado “Otro cuento ruso”, recogido en *Llamadas telefónicas* (1997). El desierto de Sonora, donde se desarrolla gran parte de la trama –o las tramas– de 2666, aparecía ya en *Los detectives salvajes*. Pero mayor interés presenta el enigma del título. Cuando leemos esta extensa novela no podemos dejar de preguntarnos: ¿por qué 2666? ¿A qué hace exactamente referencia esa cifra que en ningún momento es mencionada a lo largo de las más de 1200 páginas de la novela? Mucho se ha especulado también a este respecto y varias son las hipótesis barajadas. Quizás ese misterioso número remite a la cifra real de crímenes contra mujeres cometidos en la ciudad de Santa Teresa, cuyo relato está contenido en la parte cuarta de la obra, titulada “La parte de los crímenes” (aunque en realidad ‘solo’ se lleguen a relatar ahí 119 crímenes). Hay quien considera, en cambio, que 2666 es el año desde el que las distintas voces narradoras de las cinco partes o capítulos que constituyen la obra están narrando los hechos. Sin embargo, la explicación más extendida es la que nos remite a un dato hallado fuera de la propia novela. Esa cifra no es citada en el interior de la obra, pero sí

en la novela *Amuleto*, en la que se menciona “un cementerio olvidado del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto y nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (Bolaño, 1999: 77). Asimismo, en *Los detectives salvajes* existe la referencia a un tal año 2600 y pico. Ante este juego de intertextualidades dentro de la propia obra, Abundis Martínez y Lena Glesinski concluyen en un reciente estudio que “la obra compleja que dejó el escritor a los 50 años parece una sola obra intertextual y fractal. Arriesgándonos a hablar de un género bolaniano que se completó con una de sus últimas novelas” (2020: 371).

Sin duda, los paratextos cobran especial importancia para entender el proyecto 2666, pero no solo los que hallamos en el interior de sus otras obras, sino también aquellos que la crítica genética denomina “antetextos” (borradores, bocetos, apuntes y esquemas manuscritos del propio autor) y que, no por casualidad, se han editado a modo de apéndice en la edición de Alfaguara de 2016. Cuando en 2004 Anagrama publica la gran novela póstuma de Roberto Bolaño, esta aparece precedida de una nota preliminar de los herederos del autor y cerrada con una nota de Ignacio Echevarría, crítico y amigo de Bolaño, donde se nos advierte de las decisiones tomadas a la hora de publicar la obra. Al parecer, aunque esta siempre había sido concebida por su autor como una extensa novela unitaria, dividida en cinco partes, poco antes de su muerte Bolaño habló con Herralde para que dichas partes se publicaran de manera independiente, como novelas autónomas, para así asegurar mayores beneficios para sus herederos. Contraviniendo esa última voluntad de Bolaño, tanto los herederos como el editor y el propio Echevarría, quien se encargó de preparar la edición de los manuscritos conservados, decidieron respetar la concepción literaria inicial de la obra. Dicha decisión siempre fue vista como un gran acierto por parte de la crítica: “las cinco partes de esta gran obra pueden, en efecto, leerse por separado, como cinco novelas aisladas; en tal caso, ninguna de ellas perdería calidad, pero se perdería la grandeza que alcanzan juntas, la grandeza de un proyecto en verdad infrecuente en la narrativa actual y que solo se disfruta en su lectura total” (Moix, 2004).

Cuando la obra fue reeditada por Alfaguara, se decide acompañar el texto con un apéndice titulado “Apuntes de Roberto Bolaño para la escritura de 2666”, en el que se recoge un total de 16 borradores manuscritos procedentes del archivo personal del autor. En ellos podemos encontrar listas de personajes o escenas que pensaba desarrollar, frases que acabarían formando parte de la obra, esquemas, mapas conceptuales e incluso un dibujo que representa gráficamente la estructura de la novela y al que luego tendremos que volver. En una nota del editor que precede a dichos borradores se nos informa de lo siguiente: “Las anotaciones [de

Bolaño] son muy detalladas y nos muestran cómo era el proceso de escritura de uno de los más importantes escritores contemporáneos en español: el intenso y meditado trabajo de construcción de una arquitectura narrativa que llevaba a cabo en cada una de sus obras” (en Bolaño, 2016: 1218). Con este apéndice no solo se justifica la decisión editorial de publicar el libro en forma unitaria, desoyendo la última voluntad del autor, sino que también se incrementa ese halo que rodea a la novela póstuma de obra en marcha, inconclusa, torrencial, inabismable, obra que se desborda a sí misma y que desborda incluso el concepto de la propia novela como género. Los términos utilizados en esa nota (“proceso”, “construcción”, “arquitectura narrativa”) no parecen casuales y sin duda nos predisponen en nuestra recepción e interpretación del libro en cuestión. Es evidente que toda esa terminología, que tan claramente nos remite a una estética del inacabamiento, lejos de restarle valor a la novela póstuma de Bolaño, se lo ha incrementado de manera considerable.

Con tal entusiasmo se refería Ana María Moix a la obra rescatada tras la muerte del autor chileno el mismo año de su publicación: “eso es 2666: una gran obra torrencial, que abre caminos en lo desconocido; un combate de verdad, lleno de sangre, de heridas mortales y de fetidez [...] una gran y ambiciosa novela inconclusa, o mejor dicho, una gran novela de novelas, que es esa monumental 2666, sin duda lo mejor de su producción tan prematuramente interrumpida” (2004). Por su parte, Francesco Fava señala que 2666 nos pone ante

la paradoja de una obra maestra/obra monstruo perfectamente acabada en su estructura y al mismo tiempo estructuralmente inacabable a causa de sus infinitas bifurcaciones narrativas. La construcción de la novela no aspira, por otro lado, a la reconciliación final en un apaciguador orden novelesco, como a menudo se da en el denominado *global novel*, en su manierismo de “ejercicios perfectos”; más bien, Roberto Bolaño construye una arquitectura narrativa intencionalmente polimorfa, que se dispone en un abanico de varillas asimétricas, en una sucesión de cercos heteróclitos alrededor del abismo [...] Un *progressus in infinitum*, que elige ciertamente el vértigo de lo que Hegel denominara una “mala infinitud”: “imperfecta, torrencial, que abre camino en lo desconocido”. (2017: 59–60)

Asimismo, en su ensayo *Roberto Bolaño: un universo en expansión*, Chris Andrews señala que la clave de esta obra es precisamente su fragmentación: “En 2666 la tensión aumenta por medio de la fragmentación y la alternancia, y, al igual que la parte II de *Los detectives salvajes*, está descentralizada o transferida, dependiendo más de las historias brevemente narradas de los personajes marginales que de la respuesta a una pregunta primordial” (Andrews en Retamal, 2019). Advierte, además, que su “poética de la inconclusión” se conforma a través de una combinación entre continuidad y ruptura, de tal forma que “la deriva

de sus historias conspira en contra de cualquier noción de desenlace definitivo” (Andrews en Retamal, 2019). Tras valoraciones como las que acabo de reproducir, no me cabe duda de que la inconclusión que le otorga a la misma obra la propia muerte de su autor se convierte, para el proyecto estético de Bolaño y el de sus editores, en un indudable valor añadido.

Los acercamientos críticos a la novela han destacado la tensión que late entre relación y ruptura en cada una de las partes que la componen. El modelo del rizoma de Deleuze y Guattari (1980), tantas veces relacionado con un determinado paradigma de estructura narrativa –o, lo que viene a ser lo mismo, la escritura en forma de red–, a diferencia del fractal, no repite ninguna pauta genética, carece de una estructura profunda que sea reproducida o calcada ilimitadamente. Es decir, el rizoma se va expandiendo y generando a partir de la realidad que quiere representar. La trama de un texto puede generar otras tramas y expandirse ilimitadamente, pero sin la necesidad de que estas conserven relación alguna con el punto de partida. A diferencia de este, el fractal, que asemeja las ramas de un árbol, en el que cada parte repite la forma del todo, reproduce una unidad axial, como la que otorga el tronco en una estructura arborescente o el relato marco en una novela de novelas, como pudiera ser el *Quijote*.

Me refería más arriba a la geometría fractal como metáfora idónea para explicarnos los procesos productivos dinámicos de la creación de una obra, su *work in progress*, o incluso de la creación de sentido en los procesos culturales de hoy, con la superposición de múltiples capas de sentido, que en el caso de Bolaño nos ha ilustrado el complejo aparataje de los paratextos (entre los que incluyo tanto sus borradores, las notas de sus editores y las propias recepciones críticas que la obra suscita). Pero ¿nos serviría también la geometría fractal a modo de gramática para leer y entender la estructura de la propia novela 2666?

La novela 2666, tal y como se nos ha dado a conocer a los lectores, se estructura en cinco partes, bien delimitadas en el índice, y que llevan por título: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archimboldi”. Aparentemente, las cinco partes relatan historias autónomas que podrían leerse de forma aislada. Pero nótese que la mera presencia de la palabra *parte* precediendo al título de lo que convencionalmente concebiríamos como meros capítulos de una novela (¿por qué simplemente esas cinco ‘partes’ no se titulan: “Los críticos”, “Amalfitano”, “Fate”, “Los crímenes” y “Archimboldi”?), nos está predisponiendo a una lectura en la que la relación del ‘todo’ –2666– con las ‘partes’ estará muy presente. Es más, creo que es esa misma relación la que ha pasado a situarse en un lugar central del propio significado de la novela.

De hecho, la mayoría de las críticas que ha suscitado este libro se plantean el enigma que explicaría la relación oculta, aunque de alguna manera intuida, entre esas cinco partes. En nuestra experiencia lectora, la pregunta acerca de qué es exactamente lo que las relaciona y convierte en unidad no deja en ningún momento de estar presente. Así se manifiesta al respecto la estudiosa de Bolaño Patricia Espinosa:

Acá hay partes que quedan autónomas, eso significa que Bolaño lleva el fragmentarismo a su máxima expresión, estaría desacreditando el modelo narrativo aristotélico y de la novela unitaria [...] Cada una de las partes está centrada en una temática y en un personaje, no son capítulos son partes. Un problema analítico es decir ¿qué conecta cada una de las partes? En la superficie aparecen desconectadas, pero en la profundidad hay una conexión de cada una de las partes con otras. Entonces, lo que desarrolla Bolaño en ese libro es un modelo de estructura fragmentaria, que requiere que el lector se esfuerce en términos de buscar de qué manera las partes se van unificando unas con otras para conformar una unidad (en Retamal, 2019).

A partir de ahí, la crítica no ha cesado de plantear hipótesis explicativas de esa oculta relación. Naturalmente se han señalado los motivos y personajes que en una suerte de intratextualidad reaparecen en cada una de las partes –con una “voluntad guadianica” (Moix, 2004)–, estableciendo la ansiada relación entre ellas. Efectivamente, lo cierto es que, pese a la desconexión aparente, todas las partes están hilvanadas entre sí por la presencia de personajes que, mientras se sitúan en un segundo plano en algunas de ellas, pasan de pronto e inesperadamente a convertirse en protagonistas de otra. Para otros lectores, en cambio, sería el espacio de la narración el punto de confluencia, argumentando que en realidad cada una de las cinco historias relatadas converge en un espacio común: la ficticia ciudad de Santa Teresa, que ha sido siempre interpretada como un guiño a Ciudad Juárez, en México. Más frecuentemente, la relación se ha establecido más bien a un nivel semántico. Así, por ejemplo, el horror, la violencia o el mal, que quedan perfectamente ilustrados en la larga lista de crímenes contra mujeres relatada en “La parte de los crímenes”, serían para muchos lectores el centro en el que convergen las cinco partes: “Desde el lugar omnipresente que toma el mal en la escena discursiva, podemos seguir hablando sobre la interconectividad de las partes de la novela. De cierta manera todos los relatos se conectan por la omnipresencia del mal, este es el sendero que los liga en la novela” (Abundis Martínez y Glesinski, 2020: 371). La parte cuarta, la titulada “La parte de los crímenes”, es la más extensa y diferente al resto desde el punto de vista discursivo, al adquirir de pronto el registro de un monótono y ‘aburrido’ informe policial o forense. Si hasta aquí los crímenes de Santa Teresa ocupaban un lugar marginal en la historia, en esta parte cuarta se convierten en el eje primordial del

relato e interrumpen bruscamente los tres relatos iniciados en las partes primera, segunda y tercera. Eso ha llevado a algunos críticos a considerarla el eje motriz sobre el que giraría el resto de las historias narradas. En “La parte de los crímenes”, Bolaño describe más de cien crímenes de mujeres en el desierto de Sonora y alterna el macabro recuento con el relato de las vivencias de una gran variedad de anécdotas y personajes que, de alguna manera, están relacionados con ellos. El relato adquiere aquí la apariencia de lista monótona y agotadora, capaz de desquiciar la paciencia del lector.<sup>1</sup> Inmaculada Aljaro Fontalva nos advierte de que quizás en el epígrafe con el que se abre la novela, “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento” (de Charles Baudelaire), pudiéramos encontrar la clave para comprenderlo todo (2021: 156). El largo y tedioso inventario de crímenes vendría a representar el oasis de horror en el desierto del aburrimiento. Por su parte, Casas Casals, en un ensayo titulado precisamente “O efeito 2666 e o modelo fractal”, señala también la irrupción de “La parte de los crímenes” como una ruptura, “un oasis de horror”: “Passados os três primeiros capítulos, no quarto, “A parte dos crimes”, produz-se uma ruptura significativa no interior do romance, em vários níveis, sendo essa ruptura a que permite separar e isolar dito capítulo do resto deles. Dada a magnitude do interior da história e o conteúdo do capítulo, “A parte dos crimes” se constitui, tanto na forma quanto no conteúdo, como um verdadeiro “oásis de horror” no interior do mapa traçado em 2666, que aparece respondendo à citação inicial do romance” (2021: 91).

Sin embargo, personalmente disiento de todas esas lecturas que primordialmente se esfuerzan por dar con el eje vertebrador que explique la totalidad de la novela; es decir, con la existencia de una parte o un motivo principal que funcione como elemento motriz del desarrollo narrativo. Retomando la teoría expuesta más arriba de los fractales, creo que en una novela como 2666 lo que se plantea es la imposibilidad de distinguir cada una de las partes con respecto al todo. Una novela como esta parece simular o asumir varias escalas en su lectura e interpretación y, en función de la escala, interpretaremos la relevancia de cada una de esas partes o, incluso, la posibilidad de que se convierta en el ‘todo’ de la narración. La inclusión de los cinco relatos en una macroestructura produce

1 En su interesante tesis doctoral, Inmaculada Aljaro Fontalva estudia el tedio como valor estético y se detiene a analizar el uso de la narración en forma de lista en 2666 y, concretamente, en “La parte de los crímenes”, donde la monotonía y la repetición se convierten en paradigma de estructuras “–calificadas igualmente como agotadoras, excesivas, aburridas, entre otros muchos adjetivos que denotan el cansancio y aburrimiento del lector–” y que “nos hacen cuestionarnos por qué aburrimiento ante la violencia cuando debería haber conmoción” (2021: 153).

un efecto de reflectividad, de tal modo que cada uno de ellos funciona por los menos en dos niveles: como relato autónomo y como reflejo, “donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema” (Dällenbach, 1991: 59).

A esta interpretación contribuye claramente la misma estructura circular de la novela. La última parte, “La parte de Archiboldi”, sería en realidad la primera en el orden cronológico. En ella se narra la historia del escritor Archiboldi,<sup>2</sup> desde su infancia en Prusia hasta su partida a México, para auxiliar a un sobrino preso acusado del asesinato de más de cien mujeres (los crímenes relatados en la parte cuarta). Y la primera es aquella en la que se narra el viaje de unos críticos europeos a México para dar con el paradero de Archiboldi, por lo que cronológicamente se ubicaría con posterioridad a la última. Si cada parte de un fractal puede ser inicio o final del mismo, es evidente que en 2666 encontramos también esa aleatoriedad en el orden de las cinco partes. El orden propuesto en la obra, la sucesión de esas cinco partes numeradas, es solo uno de entre las múltiples posibilidades combinatorias, de tal forma que cualquiera de las opciones elegidas de manera aleatoria para encadenar las partes podría resultar igualmente legítima y coherente. De la misma forma que cada uno de los más de cien crímenes relatados en la lista contenida en “La parte de los crímenes” parece ser siempre el mismo crimen, a un nivel de escala superior, cada una de las cinco partes parece ser la misma historia en diferentes versiones o bifurcaciones (asimétricas, por supuesto). Tomando prestada la reflexión de Cristina Mondragón en relación con otra novela que también en su caso intentaba explicar desde la geometría fractal, en relación con 2666 podríamos decir que: “Podemos leer cada relato en forma independiente, sí, porque cada arruga del fractal es una estructura completa; pero al llegar a la estructura mayor se pierden las arrugas como en un copo de Koch que tiende al infinito: parece entonces una estructura caótica pues si bien la autorreferencialidad es directa y constante, la autosimilitud no lo es tanto” (2012).

2 En la última parte de la novela nos enteramos de que el escritor al que buscan los críticos en la primera, Archiboldi, en realidad se llamaba Reiter, y de que cambió su nombre y su identidad para escapar de un crimen. El nombre elegido, Archiboldi, hace referencia al conocido pintor Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), quien componía sus retratos humanos a partir de ‘objetos’, como frutas o animales, reafirmando así la idea de que “el hombre puede ser construido y deconstruido” (Casas Casals, 2021: 96). Por otro lado, los retratos de Arcimboldo son un interesante precedente de la técnica pictórica del *collage*, por lo que su reminiscencia en la obra de Bolaño no parecería casual.

A partir de los escasos documentos que se han dado a conocer relativos a la gestación de esta ambiciosa novela, no podemos saber con certeza cómo concebía exactamente Bolaño su arquitectura y composición, más cuando es sabido que la novela fue editada póstumamente y que él no pudo intervenir personalmente en la organización final de los materiales para su publicación. No obstante, entre los borradores que se publicaron en la edición de Alfaguara (2016) hay un dibujo (Imagen 2) que ha llamado especialmente mi atención y que reproduzco a continuación:

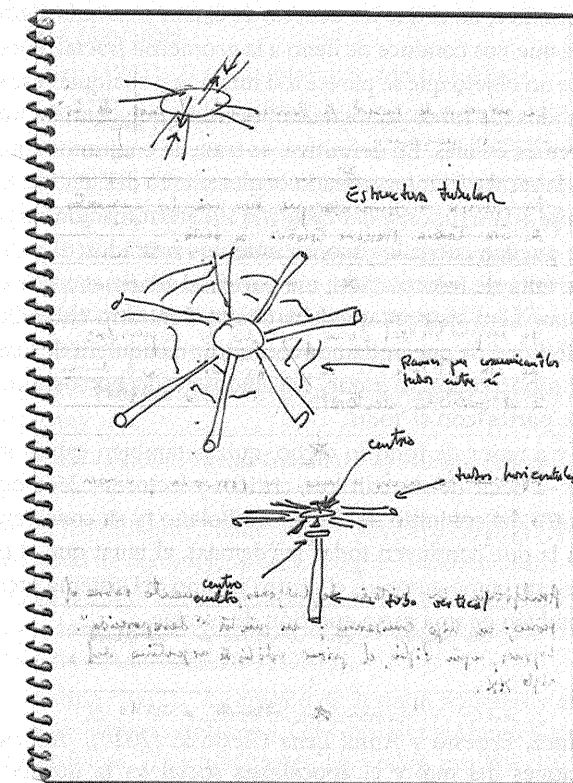


IMAGEN 2. Archivador n.º 10 (Originales). Id. 41, p. 7 (reproducido en Bolaño, 2016: 1229). El boceto está dentro de una libreta granate ½ folio con el nombre de 2666 en la portada y, bajo este, la anotación (quizás un subtítulo), “A non science fiction novel”

A partir de este pequeño boceto podemos intuir que Bolaño concebía su novela en forma de “estructura tubular”, conformada por un tubo vertical, del que, a modo de elemento matriz, se generarían una serie de tubos horizontales, que se relacionarían entre sí a través de unas ramas o hilos conductores de sentido. La relación de los tubos horizontales y el vertical está presentada en el primer dibujo por medio de flechas que apuntan en ambas direcciones, de dentro a fuera y de fuera a dentro. Lo más relevante del diseño bosquejado por el autor, en cualquier caso, es el ocultamiento del sentido del centro en el que convergen todos los tubos horizontales entre sí y, a su vez, con el tubo vertical (explícitamente señalado en el dibujo). Un esquema como el descrito se aleja del modelo rizomático, en el que no debería de existir jerarquía alguna entre los nodos, mientras que nos conduce de lleno a la geometría fractal: encontramos la reproducción de un objeto que se parece a sí mismo en cualquier escala en la que se lo observe (todos los tubos son iguales); es decir, que contiene réplicas de sí mismo en diferentes escalas. En definitiva, se trata de conjuntos autosimilares o invariantes con la escala. El intencionado ocultamiento del sentido del elemento matriz nos remite a la irrupción del caos y la indeterminación respecto al giro inesperado que puedan sufrir los acontecimientos narrados; al mismo tiempo, ese silencio, esa falta de información, esa parte del fenómeno que en el imaginario de Stanisław Lem siempre quedaba oculto a nuestro entendimiento, nos llevará a la posibilidad de que podamos confundir cualquiera de los tubos horizontales con el tubo vertical, o a que, haciéndose todo borroso, confundamos cada una de sus ‘partes’ con el ‘todo’.

Por último, y a tenor de todo lo dicho, quizás también cabría suponer que la posición que –a decir de sus editores, críticos y lectores– 2666 ocupa actualmente en el centro del conjunto de la obra de Bolaño (y su consideración como obra magna en la que confluyen todas las demás), al igual que el propio posicionamiento de este como autor en el centro mismo del sistema literario actual, dependerían también de una mera cuestión de escalas.

## Bibliografía

- Abundis Martínez, Ernesto y Anna Lena Glesinski (2020), “Apocatarsis 2666. Representaciones del mal y el apocalipsis social en la novela de Roberto Bolaño”, *Sincronía*, 77, pp. 363-380.
- Aljaro Fontalva, Inmaculada (2021), *Tedio y narración. Contribución al estudio de la estética del aburrimiento en la novela contemporánea* [tesis doctoral], Barcelona, Universidad Pompeu Fabra.

- Bolaño, Roberto (1999), *Amuleto*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004), *2666*, Barcelona, Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2016), *2666*, Barcelona, Alfaguara.
- Briggs, John y Peat. F. Davis (1999), *Las siete leyes del caos. Las ventajas de una vida caótica*, Barcelona, Grijalbo.
- Calabrese Omar (1987), “Detalle y fragmento”, en *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, pp. 84-105.
- Casas Casals, Marilina (2021), “O efeito 2666 e o modelo fractal”, *Cadernos de Letras UFF*, 32 (63), pp. 98-100.
- Castro, Holanda (2000), *Caos y productividad cultural*, New Jersey, Ediciones Nuevo Espacio Academia.
- Dällenbach, Lucien (1991), *El relato especular*, Madrid, Visor.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980), *Mille plateaux*, París, Les Éditions de Minuit.
- Fava, Francesco (2017), “Progressus in infinitum: narraciones intercaladas y arquitectura textual en 2666 de Roberto Bolaño”, *Orillas*, 6, pp. 43-61.
- Gelz, Andreas (2015), “Microrrelatos y novela –convergencias y divergencias”, en Ette, Ottmar et al., *MicroBerlín. De minificciones y microrrelatos*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp.127-137.
- Lem, Stanisław (2011), *Solaris*, Madrid, Impedimenta.
- Mandelbrot, Benoît (1975), *Fractals: Form, Chance and Dimension*, W.H. Freeman & Company.
- Mandelbrot, Benoît (1982), *Fractal Geometry of Nature Fractal*, W.H. Freeman and Company.
- Martínez, Vicent J., Fernando J. Ballesteros y Silvestre Paredes (2017), *Fractales y caos. La aventura de la complejidad*, Córdoba, Guadalmezán.
- Moix, Ana María (2004), “Un torrente llamado Bolaño”, *Babelia* 23/10/2004, disponible en: [https://elpais.com/diario/2004/10/23/babelia/1098488362\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/10/23/babelia/1098488362_850215.html). [fecha de consulta: 20/11/2021].
- Mondragón, Cristina (2012), “La erosión de la tinta: fractales y autorreferencialidad”, en Marta Álvarez, Antonio J. Gil González y Marco Kunz (eds.), *Metanarrativas hispánicas*, Zürich/Münster, Lit Verlag, pp. 289-302.
- Retamal, Pablo (2019), “Roberto Bolaño y la creación de 2666: crímenes, fragmentación y muerte”, *La Ramona cultural*, 29/12/2019, disponible en: <https://www.ramonacultural.com/contenido-r/roberto-bolano-y-la-creacion-de-2666-crimenes-fragmentacion-y-muerte/> [fecha de consulta: 20/11/2021].

Rodríguez Rivero, Manuel (2008), "Bolañomanía sin tildes", *El País*, 10/12/2008, disponible en: [https://elpais.com/diario/2008/12/10/cultura/1228863604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/12/10/cultura/1228863604_850215.html) [fecha de consulta: 20/11/2021].

Urioste, Carmen de (1993), "Metaficción: fractales novelísticos", *Hispanic Journal*, 14 (1), pp. 91-99.

Zavala, Lauro (2004), "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve", *Revista de Literatura*, LXVI, 131, pp. 5-22.