

Diablotexto *Digital*



**Paisajes y jardines petrificados
en 2666 de Roberto Bolaño**

*Petrified landscapes and gardens
in 2666 by Roberto Bolaño*

**SEBASTIÁN SCHOENNENBECK GROHNERT
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE**

sschoenn@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0001-8375-725X>

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2022

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2022

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 35-60**

DOI: 10.7203/diablotexto.12.25319

ISSN: 2530-2337



Resumen: En la novela 2666, la mayoría de los jardines suelen estar representados como ruinas degradadas. Negando aquella matriz cultural según la cual el jardín es una copia del Paraíso Terrenal, los jardines ubicados en la ciudad de Santa Teresa establecen una relación metonímica con el desierto. En Europa, en cambio, los jardines recuperan su verdor y aparecen signados con rasgos positivos. El artículo propone que el primer grupo de jardines constituyen una alegoría de una historia no progresiva (Benjamin), mientras que los otros jardines logran configurarse como paisaje cuya posible imagen permite una salida o desterritorialización del sujeto alienado (Agamben).

Palabras claves: paisaje; jardín; desierto; ruina; paraíso

Abstract: In the novel 2666, most of the gardens are usually depicted as degraded ruins. Denying that cultural matrix according to which the garden is a copy of the Terrestrial Paradise, the gardens located in the city of Santa Teresa establish a metonymic relationship with the desert. In Europe, on the other hand, the gardens recover their greenery and appear marked with positive traits. The article proposes that the first group of gardens constitute an allegory of a non-progressive history (Benjamin), while the other gardens manage to configure themselves as a landscape whose possible image allows an exit or deterritorialization of the alienated subject (Agamben).

Kew words: landscape; gardens; desert; ruins; paradise



Siendo una novela acerca del horror, es extraña la continua referencia a diversos jardines en *2666* (2004). Esta alusión múltiple a lo largo de la novela pareciera ser una obsesión del autor. Incluso cuando la narración explora lugares cerrados o interiores, no se renuncia al paso por el jardín. Por ejemplo, al narrar por medio de una carta el encuentro que tuvo con Morini en un restaurante en Turín, Liz Norton no puede evitar, casi gratuitamente, mencionar que dicho lugar “estaba en medio de un jardín” (Bolaño, 2015: 200), en el cual se encontraban estatuas que representaban figuras mitológicas y “simples campesinos perdidos en la noche” (200). Es como si la narración se resistiera a ser catalogada como relato de intimidad o de espacios cerrados e insistiera, por el contrario, en abrirse hacia la intemperie¹.

¿A qué se debe esta insistencia? ¿Podrían tener los jardines de Bolaño una significación mayor a la de ser una mera localización espacial de personajes y acontecimientos? Es difícil pensar el jardín, al menos dentro de la cultura occidental, sin la matriz bíblica dada por el Libro del *Génesis*. En este sentido, todo jardín sería una derivación del Edén, “un reflejo –un símbolo- una metáfora -un recuerdo- una aspiración (piadosa) del Paraíso” (Tito Rojo, 2011: 72). Espacio de libertad, ocio y placer, el jardín recrea una relación armónica y justa entre el sujeto, la naturaleza y la alteridad. Esta dimensión ética del jardín, por ende, entraría en tensión en medio de una novela sobre crímenes y exterminios, es decir, en una obra en la cual el mal llega a tener un alcance sin límites. No solo en el lado de acá, es decir, en Latinoamérica, el espacio es manchado por la sangre de mujeres asesinadas, sino también en el lado de allá: Europa, el continente de la “civilización”, ha dejado ver también su cara más atroz con una guerra violenta y un cruel escenario donde incluso un grupo de adolescentes polacos son usados para hacer desaparecer a personas judías. ¿Qué significación alcanza entonces el espacio del jardín, con toda su carga simbólica dada por la tradición, al interior de *2666*? ¿Se trataría de una excepción en la cual los personajes y los lectores gozamos de una tregua o de un breve respiro para luego continuar presenciando, al modo de un testimonio, el escenario global

¹ Areco (2015) ha establecido las categorías de “novela de la intimidad” y “novela de la intemperie”.



del horror? ¿O es posible, por el contrario, pensar en que los jardines bolañescos han sufrido también una degradación total y, por ende, han dejado de ser un *ethos* para convertirse también en espacios descampados de esterilidad? Las posibles y variadas respuestas a tales interrogantes arrancan de un mismo punto de partida: la extraña o rara presencia de jardines, considerando sus positivas connotaciones culturales, en una novela sobre crímenes. Se trata entonces de la impertinencia de un objeto con respecto al espacio donde se hace presente. Lo raro, según Mark Fischer, es “aquello que no debería estar allí” (2018: 12). Convido entonces a los lectores y lectoras a desandar los pasos de esta extrañeza.

Para empezar, es necesario establecer tres premisas dadas por la teoría del paisaje y por la filosofía. En primer lugar, el jardín, considerando sus etimologías en diversas lenguas, es por definición un espacio cerrado. Nicolás Rubio y Tudurí indica que “en lengua persa, *gird*, *gardar*, orígenes de nuestra voz *jardín*, responden conjuntamente a la noción de círculo y de cercado; provienen de *gardinam*, estar rodeado de” (1981: 51). Se trata, por lo tanto, de un territorio que define sus fronteras por medio de cercos, muros o rejas, sean estas visibles o invisibles, inorgánicas u orgánicas como puede ser el caso de uso del seto a modo de cierre. El jardín es un territorio no solo porque define sus perímetros, sino también porque establece una diferencia entre el espacio mismo en el cual la naturaleza ha sido domesticada y una alteridad, sea esta silvestre, salvaje, incivilizada, natural o, por el contrario, industrial y urbana. De este modo, el jardín también genera distinciones y fronteras entre lo público y lo privado, entre lo autóctono y lo foráneo, entre lo local y lo cosmopolita, la selva y el desierto, la civilización y la barbarie².

La segunda premisa es más bien de carácter mítica y antropológica. Si todo jardín es una derivación o recreación del paradisiaco Jardín del Edén, el sujeto que lo construye o habita a lo largo de la historia es un exiliado de aquel mítico paraíso terrenal: “El hombre es el viviente que ha sido expulsado de su propia morada, que ha perdido su lugar originario. Es un doble *peregrinus* sobre

² Para las oposiciones y los valores del jardín puede consultarse Lara Garrido (2002).



la tierra: no solo porque su vida eterna será en el paraíso celeste, sino también, y sobre todo, porque ha sido exiliado de su patria edénica” (Agamben, 2020: 21). Efecto de un destierro, el jardín es el eco de aquel otro jardín cuya existencia no tiene lugar en la historia. A ese otro jardín original se le reconoce por su ausencia. El Edén es un espacio vacío tras la expulsión de los primeros padres, según el relato bíblico, y el cierre de sus puertas custodiadas por ángeles: “el hombre ha sido expulsado del Edén, ha perdido su lugar propio y ha sido arrojado, junto con los animales a una historia que no le pertenece” (Agamben, 2005: 52). De ahí entonces el concepto de lo “inenarrable” del autor citado: no podemos narrar, sino solo al modo de la parodia, la experiencia en ese lugar vacío.

Por último, la tercera premisa ha de establecer una distinción conceptual entre los conceptos de jardín y paisaje. Para algunos pensadores tales como Augustin Berque, la construcción de jardines es una de las condiciones para que una cultura determinada goce de una sensibilidad y de una noción de paisaje ([2008] 2009: 60). A la luz de Jens Anderman, el jardín es más bien una radicalización del paisaje: “El jardín es entonces la modalidad más radical del paisaje. Mientras este, en la mirada del viajero, encuentra o forja un orden momentáneo e irrepetible en el entorno que se le entrega para transformarse en imagen, el jardín propone dotar esa imagen de permanencia, forjarla como sitio, como lugar” (2018: 202). El jardín sería más bien un meta paisaje, un modo de usar tan intensamente una realidad, una cosa, un paisaje dado, una imagen, que el sujeto llega a “perdersse y olvidarse en ella” (Agamben, 2017: 172) hasta el punto de volverla “inapropiable”:

[e]l ser, en *état de paysage*, está suspendido y vuelto inoperoso y el mundo, devenido perfectamente inapropiable, va, por decirlo así, más allá del ser y de la nada. Ya no animal ni humano, quien contempla el paisaje es únicamente paisaje. Ya no procura comprender, solo mira. Si el mundo era la inoperosidad del ambiente animal, el paisaje es inoperosidad de la inoperosidad, ser desactivado (178).

Considerando lo anterior, sostenemos, a modo de hipótesis, que en la novela 2666 los jardines equivalen más bien a una enajenación del paisaje y, por lo tanto, a una enajenación de las subjetividades que lo habitan. En lugar de habitar un paisaje con todo el alcance ético, estético y ontológico que esa



experiencia contemplativa conlleva, el sujeto bolañesco padece una experiencia infernal de horror en el jardín o, al menos, en un contacto próximo al jardín. Por de pronto, los jardines en Bolaño son más bien espacios invertidos de aquello que imaginamos comúnmente como jardines: no se trata especialmente de espacios verdes sujetos a una ética del cuidado o de una composición de lugar destinada al ocio (y no al negocio o trabajo), al amor (pensemos, por ejemplo, en la pintura de Rubens titulada *Jardín del amor*) o a la libre y distendida conversación (recordemos, solo de pasada, a los personajes de Boccaccio, en *El Decamerón*, que abandonan una Florencia apesada para instalarse en un aromático y colorido huerto en el que relatan, a modo de diversión, cien cuentos). Dado lo anterior, llama la atención el uso de adjetivos mediante los cuales la narración de Bolaño determina a diferentes jardines: “jardín devastado” (Bolaño [2004] 2015: 241), “jardín estragado” (245), “jardín esquilado” (245), “jardín quebrantado” (252), “jardines raquíuticos” (328), “jardín agreste”, “jardín oscuro” (671), “jardín yermo” (849). Pocos son en 2666 los jardines que se distinguen por su verdor y cuidado. Las citas anteriores podrían pensarse como un oxímoron o como frases cuyas adjetivaciones son naturalmente impertinentes al nombre u objeto a menos que pensemos esos jardines como ruinas que, al modo de la alegoría o de una compleja metáfora, modulan el horror de una historia.

Ya desde su inicio, la novela hace una referencia al jardín para luego vincularlo al horror. Como ya es muy sabido, el epígrafe corresponde a una cita de “El viaje”, poema que forma parte de *Las flores del mal* de Baudelaire: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. El oasis, como un espacio de excepción del desierto, comparte características con el jardín no solo por su verdor, vegetación y presencia de agua, sino también porque ambos presentan una diferencia formal con respecto al resto del espacio circundante del cual se separan. En Iberoamérica, por lo demás, el término *desierto* no designa solo aquel espacio geográfico arenoso, seco y de escasa o nula vegetación, sino también la selva o el paraje que, dadas sus condiciones geográficas, dificulta o imposibilita el asentamiento humano y aquello que durante el siglo XIX se denominó “civilización”. Por ello, el desierto podría equivaler también al espacio que cultural e históricamente se construye por



medio de mecanismos de exclusión/inclusión como, por ejemplo, la guerra, dando lugar a la barbarie o, definitivamente, a la elisión de culturas preexistentes a los nuevos procesos de territorialización: “War is a process of adding information and new narratives to a map that is understood as incomplete at the beginning of the war: while the map is filled with new details, though, the territory represented in it is transformed into a desert: these new marks and names erase previous narratives” (Uriarte, 2020: 58). No obstante, Baudelaire indica que el desierto es aburrimiento. De este modo, el oasis/jardín es un estado en el cual aquel aburrimiento salvaje e incivilizado es suspendido, al menos momentáneamente, para dar lugar al horror, el cual, dentro de 2666, identificamos con el crimen y con los estragos de la guerra europea. De acuerdo con lo anterior, la crítica de Baudelaire y de Bolaño a la modernidad civilizadora es desbastadora: ante el desierto, el aburrimiento y la barbarie, tendríamos la alternativa de un jardín y un oasis a través de los cuales la industria, la tecnología y el capitalismo se territorializan con el fin de impulsar procesos de modernización y crimen. Que el oasis sea un jardín no lo exime de su naturaleza horrorosa. De este modo, el jardín, así como la lectura, el sexo y el viaje, son solo un espejismo, tal vez un deseo que nos redime del aburrimiento, pero nunca un salvoconducto con el cual liberarnos del horror: “En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, que llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo” (Bolaño, 2005: 152).

No es casualidad entonces que la mayoría de los jardines que revisaremos en 2666 no respondan a la matriz paradisíaca ni cumplan las expectativas que solemos atribuirle a todo jardín: descanso, ocio, esparcimiento y contemplación de una amigable naturaleza. Ya en el segundo párrafo perteneciente a “La parte de Amalfitano”, es decir, a la segunda de las cinco partes que constituyen la obra, el texto indica un cultivo del jardín que nunca se llevará a cabo: “Tenía un patio ideal para sembrarlo de césped y plantar flores, aunque él no sabía qué flores eran las indicadas para plantar allí, no cactus o cactáceas, sino flores. Tenía tiempo (eso creía) para dedicarlo al cultivo del



jardín. Tenía una verja de madera que necesitaba una mano de pintura. Tenía un sueldo mensual” (Bolaño, 2015: 211). La cita hace mención a Óscar Amalfitano, profesor chileno de literatura instalado en la ciudad desértica de Santa Teresa. Aquel patio nunca llegará ser un jardín del todo. Más tarde, Amalfitano dialogará con una voz impersonalizada, mientras observa de noche su jardín a través de la ventana. Si bien Amalfitano cree que se está volviendo loco al oír esa voz, el diálogo establecido entre ambos resulta ser de lo más fluido, aunque, a veces, la situación comunicativa se vuelva algo absurda. En un momento, la voz le pregunta acerca de la posibilidad de cultivar el jardín:

Pero ahora tienes cosas más importantes que preguntarte, ¿me equivoco?, dijo la voz. No, dijo Amalfitano. Por ejemplo, ¿por qué no acercarse a un vivero y comprar semillas y plantas y puede que hasta un pequeño arbolito para plantar en medio de tu jardín trasero? Dijo la voz. Sí, dijo Amalfitano. He pensado en mi posible y factible jardín y en las plantas que necesito comprar y en las herramientas para llevarlo a cabo (268).

Pese al consejo de la voz, el cultivo de ese jardín no tendrá lugar a lo largo de la novela y se proyectará más bien como una utopía que se vuelve absurda, insignificante o incluso insensible ante las atrocidades cometidas en la ciudad.

Otra promesa incumplida de un jardín y su cultivo tiene lugar en el caso del señor Albert Kessler expuesto en “La parte de los crímenes”. Se trata de un prestigioso investigador acerca de la psicología de los asesinos en serie. Considerando sus intensas labores, un colega japonés le aconseja practicar la jardinería durante sus ratos libres. Albert Kessler “[s]iguió su consejo y al volver a su casa le dijo a su mujer que despidiera al jardinero, que a partir de entonces se ocuparía él personalmente del jardín. Por supuesto, no tardó en estropearlo todo y el jardinero volvió. ¿Por qué he intentado curar, y además mediante la jardinería, un estrés que no tengo?, se preguntó” (726-727)

La inversión del jardín en Bolaño no solo tiene un alcance a nivel de significado, sino también formal. Es decir, los jardines de la novela representan una experiencia contraria a la que puede tener cualquiera en un jardín histórico o “real” y, al mismo tiempo, se modulan a través de una ausencia. En efecto, los jardines, en su mayoría, carecen de un sistema descriptivo que los haga “visibles” ante el lector o lectora. Ellos son aludidos o ligeramente referidos,



jamás descritos. El recurso descriptivo utilizado *in absentia* condice las situaciones de aquellos personajes que darán a conocer sus testimonios. En muchas ocasiones, los jardines figuran de noche o en escasas condiciones de visibilidad. Por lo tanto, los testigos, en el momento de la enunciación de sus discursos, no pueden recordar o dar cuenta de los jardines en tanto espacios vinculados a los acontecimientos que se testifican. En este sentido, la narrativa de Bolaño se presenta bajo una lógica realista: aquello que no vemos/conocemos, dada la oscuridad o la mirada interrumpida, no puede ser descrito y, en consecuencia, su representación siempre sufrirá de una indeterminación. No se trata entonces de una insensibilidad de Bolaño con respecto al paisaje, sino, muy por el contrario, de una muy fina conciencia de la mirada y del personaje sujeto a sus condiciones de (in)visibilidad. La oscuridad y la consecuente carencia de una exhaustiva determinación descriptiva afectan, por ejemplo, los jardines nocturnos en los cuales han puesto los anuncios publicitarios que anuncian el espectáculo circense del ilusionista alemán llamado Doktor Koenig (173-174) o el mismo jardín de Amalfitano quien lo contempla a través de la ventana mientras su hija Rosa apaga la luz (258). Otro ejemplo relevante corresponde al testimonio de la diputada del PRI, Esquivel Plata, quien le encarga a un periodista investigar acerca de la muerte de su amiga Kelly Rivera Parker. La diputada recuerda la noche en la que habló telefónicamente con su amiga: “La noche, la recuerdo como si hubiera sucedido hace dos días y no hace años, era cerrada, sin estrellas, sin luna, y la casa, esta casa, estaba silenciosa y no se oía ni siquiera a los pájaros nocturnos que viven el jardín” (773). Es recurrente la inminencia de un daño, un peligro o una amenaza que acecha al jardín. Es por ello que, en el caso de la diputada, la presencia del guardaespaldas aminora el terror de la noche en el jardín silencioso.

¿Cómo operan entonces estos jardines no descritos o escasamente descritos en 2666? ¿Cómo se transforman en signos del horror? Tras el epígrafe, el jardín ya figura en la primera página de la novela: el primer libro que Jean-Claude Pelletier leyó de Benno von Archimboldi fue el *D’Arsonval*, novela que formaba parte de una trilogía junto a los títulos *La máscara de cuero* y, precisamente, *El jardín*. El narrador en tercera persona afirma de manera irónica,



ilógica o divertida que, mientras *La máscara de cuero* es de tema polaco, *El jardín* es una novela “de tema inglés” (15). Esta asociación no es tan casual, puesto que sitúa al jardín en consonancia con una tradición que no es cualquier tradición. En efecto, es sabido, gracias a la historia del paisaje, la importancia que tuvo Inglaterra en la invención del jardín paisajístico o pintoresco. Se trata de un proyecto paisajístico que rompe la tradición francesa del jardín formal y racional sometido a los ejes arquitectónicos del edificio que circundan. Ingleses como Capability Brown en el ámbito de la jardinería y William Gilpin en el ámbito de la estética y de la filosofía, entre otros, se rebelarán contra una geometría que somete al jardín y a la naturaleza para dar espacio en la cultura a jardines que no se diferencian de la armónica campiña circundante. Suaves y limpios lomajes verdes interrumpidos rítmicamente por un conjunto de árboles cercanos entre sí; entre cada uno de esos muy pequeños bosques, algunos árboles en soledad. El conjunto vegetal también se verá complementado por lagunas artificiales y ruinas que han sido, paradójicamente, construidas para lograr un efecto pintoresco. Se trata, desde luego, de una simulación: el jardín, siendo originalmente una construcción artificial, debe aparecer como si fuera un espacio natural para finalmente ser visto como un cuadro acorde a la tradición pictórica del paisaje ideal (Lorrain, Poussin, entre otros). De ahí entonces el establecimiento de lo pintoresco como categoría estética³. Pese al título y tema de la novela de Benno von Archimboldi, el jardín inglés no tendrá figuración alguna en 2666 ni siquiera cuando Morini recorra Hyde Park y se detenga en el Jardín Italiano de aquel famoso parque londinense:

Entre el desayuno y la cena estuvo solo, al principio sin atreverse a salir de su habitación, aunque luego, impulsado por el aburrimiento se decidió a dar una vuelta que se prolongó hasta Hyde Park, en donde vagó sin rumbo, sumido en sus pensamientos, sin fijarse ni ver a nadie [...] Cuando por fin se detuvo se encontró delante de un, así llamado Jardín Italiano, que no le pareció en modo alguno italiano, aunque vaya uno a saber, se dijo, a veces un ignora olímpicamente lo que tiene delante de las narices (71).

Pareciera que Bolaño, por medio de sus personajes, posee una sensibilidad crítica ante los jardines. En efecto, la novela se refiere a los Jardines

³ Para una definición de lo pintoresco como categoría estética, véase Maderuelo (2004).



Italianos de Agua los cuales fueron construidos en 1860. Se trata de un proyecto liderado por el Príncipe Alberto, quien le regaló esos jardines a su esposa, la reina Victoria. Si bien el diseño es italianizante y las rosetas fueron elaboradas con mármol de Carrara, el diseño encuentra su modelo no en Italia, sino en Osborne House, ubicada en la Isla de Wight, donde la familia real pasaba sus vacaciones. Es en aquel lugar idiosincráticamente tan inglés (y no italiano) donde el Príncipe Alberto encontró su inspiración. Morini, por lo demás, es italiano. No debiese extrañar, por lo tanto, que no reconociera una verdadera tradición paisajística italiana en los Jardines Italianos de Hyde Park. La estética híbrida de estos jardines, algo que podríamos identificar a partir de la categoría del *pastische*, es análoga o refleja en una dimensión menor lo que la novela de Bolaño justamente es: una expresión de los hibridismos, categoría, entre otras, con la cual Macarena Areco ha establecido una cartografía reciente de la novela reciente del Cono Sur. Aunque la categoría del *pastische* nos es actual si consideramos los aportes de Frederick Jameson expuestos en su obra *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), el término ya había sido utilizado con anterioridad:

Ya se ha dicho que el pastiche como uno de los principales rasgos de la experiencia artística posmoderna, no es una cosa absolutamente nueva. Apareció en Francia a finales del siglo XVII y significaba un recurso que tiene que ver con la posibilidad de *imitar o mezclar los diferentes estilos del arte del pasado*. En el siglo XVIII adquirió el significado semántico de *plagio* que consistía en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista o hasta de varios y combinarlos de tal manera que parecieran una creación original. A finales del siglo XIX el término obtuvo un carácter irónico: pastiche como *parodia* de los temas y los estilos literarios, musicales o plásticos (Vaskes, 2011: 64).

Ahora bien, si pensamos la posmodernidad más bien como una exacerbación de rasgos ocultos de la modernidad o como una manera de aproximarnos no solo a nuestra época, sino también a otras anteriores, los Jardines Italianos podrían verse como un pastiche en tanto este “es una copia o imitación, sin pretender serlo; es una *combinación* o una *mezcla* de varios estilos, aunque no es exactamente lo que llamamos el *eclecticismo*. Asimismo, un pastiche es una *apropiación*, a veces a modo de *cita textual*” (65). En Bolaño, el *pastiche* se da en términos del cultivo de una parodia muerta, puesto que en



nuestros tiempos la actitud satírica ante normas de composición diluidas o, definitivamente, ya disueltas no tiene mayor sentido. Es posible también vincular o “aterrizar” la noción de Frederick Jameson a un ámbito crítico más local. Es en sentido que he mencionado la noción de “novela híbrida” expuesta por Macarena Areco. En efecto, *2666* está compuesta a modo de fragmentos o retazos que remiten a diferentes géneros discursivos y estilos tales como relato policial y negro, el informe forense, testimonios, novela de gran formato al modo de las del *boom* hispanoamericano, etc. Se trata no precisamente de un conjunto sistemático, pero sí de una revoltura aparentemente arbitraria de diversos simulacros discursivos. Cristián Montes, en efecto, en su intento por definir hibridismo o “novela híbrida” indica lo siguiente:

sus principales características son la proliferación de usos de lenguaje, la mezcla de géneros discursivos y narrativos, la multiplicidad, la fragmentación generalizada, la desterritorialización (del tiempo, del espacio, de la geografía y de la identidad de los personajes), la transtextualidad y lo metaliterario, entre otros rasgos posmodernos. Por otro lado, puede observarse una vertiente narrativa de novela histórica, otra que se inserta en el género de lo fantástico, otra en el ámbito de lo maravilloso, otra en el género de la ciencia ficción, en el neopolicial, la nueva novela histórica, entre diversas modalidades y combinaciones genéricas donde se expone el carácter híbrido de gran parte de la narrativa actual. Un común denominador a esta producción literaria es la presencia de quiebres epistemológicos que tensionan los principios de identidad y no contradicción, dislocando con ello la línea divisora de toda matriz binaria (Montes, 2016: 294).

Considerando lo anterior, la novela no tarda en traicionar los horizontes de expectativas que una referencia paisajística podría generar: en lugar de jardines a la inglesa, veremos, muy por el contrario, un jardín siniestro. En efecto, una película de terror vista por Pelletier y Espinoza es el contexto de la segunda mención al jardín que aparece en “La parte de los críticos”. Una mujer de cara blanca le anuncia por la pantalla del televisor y por teléfono a un niño que va a morir y “[u]na semana después encontraban el cuerpo del niño en el jardín, muerto” (Bolaño, 2015: 49). Crimen y jardín aparecerán una y otra vez vinculados. Por ejemplo, en “La parte de los críticos”, la narración circunda el barrio donde vive Rebeca, la joven que vende alfombras artesanales y que tendrá una relación cercana con Espinoza:



La casa de la muchacha estaba en los barrios del poniente de la ciudad en las zonas en donde, por lo que había leído en la prensa, se cometían los crímenes, pero el barrio y la calle donde vivía Rebeca sólo le pareció un barrio pobre y una calle pobre en donde lo siniestro estaba ausente. Dejó el coche estacionado enfrente de la casa. En la entrada había un jardín minúsculo con tres jardineras hechas de caña y alambre, cubiertas con flores y plantas verdes (193).

La descripción alude a un sector de la ficticia ciudad de Santa Teresa que se ha identificado con Ciudad Juárez, ubicada en el desierto de Chihuahua, México. El entorno geográfico es determinante si recordamos el epígrafe de Baudelaire y la oposición jardín/desierto que la novela no tarda en disolver. Llama la atención este pequeño jardín cuya humanidad y sencillez se presenta como un verdadero oasis en medio de un barrio criminal y, por ende, siniestro. No obstante, la pobreza y la sencillez del pequeño y conmovedor jardín podrían actuar como máscaras a través de las cuales lo siniestro se modula y se esconde a la vez. La narración está focalizada en Espinoza a quien este lugar no se le aparece como algo siniestro, sino sencillamente como un barrio pobre pese a tener conocimiento de los crímenes.

La referencia a jardines que han traicionado su vocación paradisíaca no solo aluden a jardines que gozan de un estatuto real según la diégesis de la obra, sino también funcionan retóricamente por medio de metáforas y comparaciones. Es muy destacable la nota que el Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Augusto Guerra, deja a los críticos europeos que han arribado a Santa Teresa:

En su nota Augusto Guerra, además de desearles una buena y feliz estancia en su ciudad, les hablaba de un tal profesor Amalfitano, «experto en Benno von Archimboldi», el cual diligentemente se presentaría en el hotel aquella misma tarde para ayudarlos en todo lo posible. La despedida estaba adornada con una frase poética que comparaba el desierto con un jardín petrificado (150-151).

Esta nota es irónica si consideramos la opinión de los tres personajes receptores del mensaje sobre la ciudad imbuida en el desierto: “la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal” (149). No obstante, la frase poética del Decano en la que utiliza la figura de la comparación es también muy significativa en otros sentidos. En ella, la oposición jardín y desierto ya no es



operativa, por cuanto ambos espacios son similares. En Sonora, los jardines están petrificados al igual que el desierto. ¿Qué significa que un jardín esté petrificado? Un espacio cultural y orgánico a la vez se ha endurecido hasta el punto de convertirse en piedra, material inorgánico, o, más interesante aún, hasta el punto de presentarse con la apariencia de una piedra. En la traducción de la obra de Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928), llevada a cabo por Alfredo Brotons Muñoz, nos encontramos con una expresión muy similar a la utilizada por el Decano en su nota. Se trata de un “paisaje primordial petrificado” en tanto modulación de una alegoría de una historia no progresiva ni triunfalista:

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría de la *facies hipocritica* de la historia se ofrece a ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera (2012: 167).

Cabe preguntarse entonces si esta indistinción que Bolaño establece entre paisaje desértico y jardín en ruinas no es otra cosa que una alegoría con la cual el autor ficcionaliza críticamente una historia y una modernidad que no conduce necesariamente a un estado de mejoramiento⁴. Santa Teresa, ciudad industrial y azotada por crímenes impunes y un capitalismo deshumanizante, es el indicador de esa historia ruinosa.

La fusión establecida entre el desierto y el jardín será reforzada con la travesía en coche que realiza Fate, el periodista norteamericano, desde Estados Unidos a Santa Teresa tal como es narrada en “La parte de Fate”:

El desierto empezó a desvanecerse... Condujo durante dos horas por carreteras oscuras, con la radio encendida, escuchando una emisora de Phoenix que transmitía jazz. Pasó por lugares en donde había casas y restaurantes y jardines con flores blancas y coches mal estacionados, pero en los que no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre (Bolaño, 2015: 342).

⁴ Sobre las ruinas y sus dimensiones, véase Masiello (2008) y Lara Garrido (2020).



Es interesante notar como la mirada de Fate incluye y a la vez no distingue los jardines con flores blancas del resto del paisaje desértico:

Distinguió siluetas de cerros recortados por la luna y siluetas de nubes bajas que no se movían o que, en determinado momento, corrían hacia el oeste como impulsadas por un viento repentino, caprichoso, que levantaba polvaredas a las que los faros del coche, o las sombras que los faros producían, prestaban ropajes fabulosos, humanos, como si las polvaredas fueran mendigos o fantasmas que saltaban junto al camino (342-343).

Otra expresión retórica en la que el jardín tiene lugar se encuentra en una conversación sostenida por Óscar Amalfitano y los tres críticos europeos. Al conversar sobre literatura, intelectuales y escritores, el profesor chileno dirá que “[l]a literatura en México es como un jardín de infancia, una guardería, un *kindergarten*, un parvulario, no sé si lo podéis entender” (161). Amalfitano se está refiriendo al comportamiento, digámoslo así, no siempre adulto de los intelectuales y al papel de un Estado protector y benefactor con respecto a ellos mismos. Si escritores e intelectuales son como los niños, el Estado es el padre, el adulto o el encargado de cuidar a esos niños. Jardín e infancia son motivos que aparecen recurrentemente vinculados en la literatura (por ejemplo, *La arboleda perdida* de Rafael Alberti), pero también es posible que este vínculo tenga un alcance incluso mítico: Adán y Eva, con la inocencia propia de los niños, habitan en armonía el Jardín del edén. En Bolaño, muy por el contrario, la afirmación en la que vincula el jardín con la infancia es más bien crítica y sarcástica, despojando otra vez más al jardín de los atributos simbólicos vinculados al ocio, la paz y la felicidad.

La alienación del jardín bolañesco con respecto a su vocación paradisíaca guarda relación con las diferencias de clase social. Esta variable nos permite establecer cierta distinción o clasificación de jardines. Algunos de ellos son sencillos y precarios, pero expresan una reconocible y conmovedora humanidad por parte de los visitantes. Es el caso de un pequeño jardín de la familia de Rosa María Medina a quien Epifanio entrevista dado el caso de la muerte de Estrella Ruiz Sandoval:



la muchacha primero se quedó de pie, a un lado, y luego se sentó sobre una piedra y le dijo que no fumaba. Epifanio contempló la piedra: era muy curiosa, tenía forma de silla, aunque sin respaldo, y el hecho de que la madre o alguien de la familia la hubiera puesto allí, en aquel jardincito, indicaba buen gusto y hasta delicadeza (586).

Santa Teresa también cuenta con jardines de lujo, una marca de clase y distinción que establece distancia incluso entre personajes cercanos. Es el caso del jardín de los Epstein donde se realiza un asado de noche y contratan, a modo de diversión, a una compañía de actores. Otro es el del doctor Pablo Negrete, rector de la Universidad de Santa Teresa, “un jardín exuberante donde crecían plantas de todo México y en donde no faltaban los rincones frescos y apartados para sostener reuniones en *petit comité*” (280). Más significativo aún es el jardín de la moderna casa de Kelly. Al igual que la casa, el jardín, diseñado con líneas modernas que dan lugar a césped y a contracésped, solo tiene estilo y no distinción según la crítica mirada de su amiga, la diputada que ya hemos identificado. En efecto, la testigo indica que el padre de Kelly, el destacado arquitecto Rivera, era un arribista. Otro caso muy significativo, vinculado a las andanzas de Fate, es la declarada ausencia de jardín como proyección de una casa grande y acomodada. En lugar de jardín, accedemos solo a un descampado: “La casa de Charly Cruz era grande, sólida como un búnker de dos pisos, eso también lo recordaba con claridad, y su sombra se proyectaba sobre un descampado. No había jardín, pero tenía *parking* en donde cabían cuatro, tal vez cinco coches” (403). Por último, la ciudad de Santa Teresa también contempla jardines adheridos a viviendas de clase media, como es el caso Amalfitano:

La casa estaba en la colonia Lindavista, un barrio de clase media alta, con edificaciones de uno o dos pisos rodeadas de jardines. La acera, quebrada por las raíces de dos árboles enormes, era sombreada y agradable, aunque tras algunas verjas era posible ver casas en proceso de degradación, como si los vecinos hubieran huido apresuradamente, sin tiempo ni para vender sus propiedades (256).

La descripción otorgada por el narrador en tercera persona, si bien algo escueta, no deja de dar cuenta de ciertos detalles relevantes. Aunque no indica la especie de los árboles, sí sabemos que se trata de grandes ejemplares cuyas raíces llegan a romper las veredas, elementos que caracterizan una avanzada



urbanización. Pareciera que la fuerza de la naturaleza, pese a tratarse de un espacio geográfico de clima desértico, tiene el poder de destruir un espacio ya civilizado y generar un ambiente de ruina y, tal como lo indica el texto, de abandono. Nuevamente se advierte cierta fusión entre el mundo natural y exterior y, por otro lado, los jardines como construcciones propias de una urbe que no ha sido capaz de controlar del todo las fuerzas adversas de la naturaleza.

Uno de los jardines sobre lo que quisiera detenerme es justamente el de la casa de Amalfitano en Santa Teresa. Para empezar, se trata de un patio “trasero”. El texto insiste en esta ubicación del área con respecto a la casa misma. Al mismo tiempo, más que un jardín, el terreno desempeña la función de un patio en el cual se llevan a cabo las tareas domésticas. La máquina lavadora de ropa se ubica en un acceso de la casa que da justamente al jardín y el cordel donde se tiene la ropa a secar cruza gran parte del terreno exterior. Otro rasgo guarda relación con el color del jardín. En lugar de verde, color que se hubiera esperado para caracterizar a cualquier jardín, es el café el tono predominante: “y volvió a salir al jardín devastado, donde todo era de color marrón claro, como si el desierto se hubiera instalado alrededor de su nueva casa” (241). Nuevamente el desierto invasor ha sustituido un jardín para desestabilizar sus límites y particularidades diferenciadoras, despojándolo así de su propia naturaleza como lugar verde, amable y de placer para los sentidos. Recordando el epígrafe dado por Baudelaire, ¿no se trata acaso de una indistinción entre el aburrimiento del desierto y el horror de la urbe, jardín u oasis?

La puesta en escena o algo así como una “*performance* privada” que realiza Amalfitano en su jardín ha sido ya estudiada por la crítica en muchas ocasiones. Sabemos que, como si fuera una prenda de vestir recién lavada, él cuelga el libro *Testamento Geométrico* de Rafael Dieste (1899-1981) en el cordel del patio. Estudiosos tales como Paul Guillén y A. Oyarce Orrego han vinculado este episodio con el *ready made* de M. Duchamp, con *La Nueva Novela* (1977) de Juan Luis Martínez, e, incluso, con el cuadro de René Magritte *Ceci n’est pas une pipe* (1929)⁵. Es muy posible que estos guiños guarden relación con el

⁵ Véase Guillén (2020) y Oyarce (2012).



carácter vanguardista de la novela y que la obra de Dieste, constituida por cinco partes, sea un reflejo o una puesta en abismo de la misma novela 2666, obra que originalmente fue pensada por el autor para ser publicada en cinco títulos diferentes. A los estudios anteriores, no pretendo agregar nada más, salvo destacar una cita que me parece de gran importancia para el problema planteado aquí:

¿De qué se trata el experimento?, dijo Rosa. ¿Qué experimento?, dijo Amalfitano. El del libro colgado, dijo Rosa. No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra, dijo Amalfitano. ¿Por qué está allí?, dijo Rosa. Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza (251).

Este no experimento artístico se ha llevado a cabo no en cualquier lugar, sino en un jardín privado. Por otro lado, la conversación sostenida entre Amalfitano y su hija, que recién hemos citado, sitúa a la naturaleza como agente destructivo de la cultura (el libro) justamente en el jardín. Escenario de un drama entre cultura y naturaleza, el jardín no es la síntesis de ambos opuestos, sino más bien el lugar donde el poder de la representación del lenguaje, del signo y de la cultura se ponen en jaque. Es la vida misma (“cuatro cosas de la vida real”), es decir, el desierto, la intemperie y la naturaleza, la que desenmascara, así como el cuadro de Magritte, la similitud que la mimesis quiere lograr con respecto a la realidad o naturaleza. Más allá de lo que la trama indique (Amalfitano en un momento afirma que el libro continúa en excelentes condiciones), un objeto de cultura como lo es un libro, tarde o temprano, será destruido por las condiciones del tiempo y del exterior. Este se manifestará entonces solo como una ruina, huella anacrónica y difusa del pasado en el presente. Así como esos duros pantalones que Rosa colgó a secar en el cordel, jardín y libro, ambos artefactos de la cultura, se modulan como elementos constituyentes de un paisaje petrificado.

Si bien en los jardines de Santa Teresa el color que predomina no es el verde, sino el café, tal como ya lo indicamos, el jardín de Amalfitano presenta



momentáneamente algunos colores vivos que lo adornan, iluminan y, en cierto, modo, transfiguran:

¿En mi libertad?, pensó Amalfitano sorprendido mientras de un salto llegaba hasta la ventana y la abría y contemplaba un lado de su jardín y el muro o la barda erizada de vidrios de la casa vecina, y los reflejos que la luz de las farolas extraían de los fragmentos de botellas rotas, reflejos muy tenues de colores verdes y marrones y anaranjados, como si la barda en aquellas horas de la noche dejara de ser una barda defensiva y se convirtiera o jugara a convertirse en una barda decorativa, elemento minúsculo de una coreografía que ni el aparente coreógrafo, el señor feudal de la casa vecina, era capaz de discernir ni siquiera en sus partes más elementales, aquellas que afectaban a la estabilidad, al color, a la disposición ofensiva o defensiva de su artefacto. O como si sobre la barda estuviera creciendo una enredadera, pensó Amalfitano antes de cerrar la ventana (259).

Esta vez, el jardín ya no es necesariamente la sombra o extensión del desierto o la desintegración del artificio debido a la transitoriedad de la naturaleza que él mismo contiene. La noche, la luz artificial proveniente de la casa vecina y los pedazos de coloridos vidrios semitransparentes, transforman el jardín hasta el punto de ser comparado con una coreografía o con un decorado. El espacio alcanza cierta belleza desestabilizadora precisamente por efecto de artificios y no por los elementos naturales de los cuales, en realidad, carece. De este modo, la pared colorida e iluminada genera un simulacro en el que se da lugar a la ilusión de lo natural como lo es, en este caso, una enredadera.

Otros dos jardines que merecen la atención son los signados por la locura, puesto que rodean hospitales psiquiátricos que la novela denomina como “manicomios”. En el primero, ubicado en Mondragón (España), se encuentra un poeta homosexual no identificado en el texto con quien Lola, madre de Rosa y esposa de Amalfitano, se ha obsesionado sexualmente hablando. Aunque el relato de la mujer no es verosímil a los ojos del profesor chileno, Lola ha peregrinado a tal lugar para encontrarse con él. En el manicomio, “[t]odos lo conocían, todos le dirigían la palabra cuando el poeta se encaminaba a los jardines o a recibir su dosis diaria de calmantes” (221). Los jardines son abundantes y verdes, aspecto que se podría suponer dado el clima del País Vasco. Se llega a hablar incluso de un parque con pájaros negros que lo sobrevuelan al atardecer y de una gran cantidad de árboles. El segundo manicomio se ubica, al parecer, cerca de Venecia, aunque la novela no lo



especifica. Un renombrado ensayista francés lleva a Archimboldi a la casa de los “escritores desaparecidos”, es decir, una casa en la que se refugiaban los escritores desaparecidos de Europa: “La casa donde vivían los escritores desaparecidos estaba rodeada por un inmenso jardín lleno de árboles y flores” (1073). Tras recorrer y salir de la casa, Archimboldi lee el cartel con el cual la residencia es identificada y se da cuenta que el loco ensayista francés ha intentado ingresarlo a un manicomio. En ambos lugares, a diferencia de México, los jardines son verdes y apacibles. El escritor francés incluso le indica a Archimboldi que, en esa casa, si no se consigue la felicidad, al menos, logrará la paz: “La ventana daba al jardín, que aún permanecía iluminado. Un aroma de flores y de pasto mojado entró a la habitación” (1074). Cabe pensar en un espacio otro, un espacio al margen de la historia, donde la literatura sí tendría lugar. No en vano los escritores que ahí residen son “desaparecidos” es decir, ya no figuran en el mundo real o histórico. Es aquí donde el jardín comienza a ser redimido en la obra de Bolaño en el sentido de que recupera su mítico sentido paradisíaco. Es como si el jardín se desprendiera de su constituyente natural para alcanzar una redención más simbólica que alegórica, más escatológica que mundana. La naturaleza y el mundo, en cambio, supondrían un acontecer en permanente cambio, desintegración y decadencia. Es a eso a lo que se refiere el ensayista francés cuando, al interior de una de las habitaciones, le señala a Archimboldi, al modo pictórico de una naturaleza muerta, una manzana sobre la mesa: “—Esa manzana huele por las noches —dijo el ensayista— Cuando apago la luz. Huele tanto como el poema de las vocales. Pero todo se hunde, finalmente —dijo el ensayista—. Se hunde en el dolor. Toda la elocuencia es del dolor” (1075). En oposición al jardín de la locura, la cultura y la naturaleza, la historia y la naturaleza, en otras palabras, la historia natural, son pasajeras y mortuorias como los jardines de Santa Teresa. Al respecto, Raúl Rodríguez Freire, en su artículo “Arcimboldo, la historia natural en 2666”, analiza lúcidamente la presencia de la pintura del artista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) en la novela de Bolaño en estudio y en *Nocturno de Chile* (1999). En la medida en que el pintor italiano utiliza los cuatro elementos y naturalezas muertas en la composición de los retratos, Rodríguez Freire, mediante Barthes, advierte “la



transitoriedad de la existencia” (Rodríguez Freire, 2016: 195). Tanto en esta pintura como en la novela que la espejea, Arcimboldo es figura o alegoría de la metamorfosis, es decir, en términos de Adorno, del "momento en que la naturaleza y la historia se hacen mutuamente conmensurables" (Adorno, 2005: 330) en la caducidad. Es el momento en que cultura y naturaleza no solo comparten la transitoriedad, sino que también se reflejan y, en cierto sentido, dejan de distinguirse entre sí. Por lo tanto, la historia y sus violencias inherentes pueden llegar a convertirse en historia natural, vale decir, la historia de una naturaleza que se pudre y descompone:

Si Bolaño, como he tratado de mostrar, tenía una lúcida comprensión de lo que se encuentra en la pintura de Arcimboldo –esto es, el agotamiento de la vida humana, el rápido tránsito de la vida hacia la muerte, con la violencia haciendo de escudero–, se podría decir que toda su obra es la memoria de un evento atroz que lastimosamente doma nuestro futuro (Rodríguez Freire, 2016: 199)

Macarena Areco, en su libro *Bolaño constelaciones: Literatura, sujetos, territorios*, indica que la dicotomía civilización/barbarie opera en la obra del autor como figuración imaginaria del espacio, en la cual Europa, pese a la barbarie nazi, se proyecta rizomáticamente para funcionar como un punto de salida o fuga, mientras que Latinoamérica se identifica como barbarie en cuanto a la violencia que transforma a Santa Teresa, Ciudad Juárez, en un infierno:

lo que yo quiero sostener es que en Bolaño la civilización o la cultura, normalmente vinculada a la Europa, es casi todas las veces un bien diferenciable y específico, pero también uno frágil, que requiere de un gran trabajo y cultivo, como un jardín, podríamos decir en un terreno no necesariamente propicio, para no desbocarse ni secarse, para mantenerse y no despeñarse en el agujero centrífugo de la barbarie (2020: 106).

Dado lo anterior, cabe preguntarse si, de acuerdo al imaginario espacial y geopolítico de Bolaño, no es acaso en Europa donde finalmente el jardín se presenta en su verde y vital versión, mientras que, en Latinoamérica, México, Santa Teresa, el jardín no tiene otra posibilidad más que ser un espacio seco y de color marrón, en definitiva, ser como una de las naturalezas muertas tan dadas a la descomposición en los retratos de Arcimboldo. En este sentido, el jardín en Venecia tiene una importancia fundamental y redentora, así como la



misma ciudad la tuvo para el autor. Cuando Mónica Maristain, en una entrevista, le pregunta a Roberto Bolaño acerca de cómo es el paraíso, el novelista responderá: “Como Venecia, espero, un lugar lleno de italianas e italianos. Un sitio que se usa y se desgasta y que sabe que nada perdura, ni el paraíso, y que eso al fin y al cabo no importa” (2004: 339).

Antes de iniciar su viaje a Santa Teresa, Hans Reiter, es decir, Archimboldi, ha residido en Venecia donde, “según decía en una breve carta adjunta al manuscrito, había estado trabajando de jardinero, algo que a Bubis le pareció una broma, porque de jardinero, según pensaba, uno puede, con cierta dificultad, encontrar trabajo en cualquier ciudad italiana menos en Venecia” (Bolaño, 2015: 1049). De hecho, cuando la baronesa Von Zumpe tiene un encuentro con él en Venecia, le llama la atención que sus pantalones estén manchados con tierra, “algo nada usual en Venecia, donde solo hay agua y piedras” (1052). Tal oficio en Venecia llega a ser tan sorprendente e inusual que, durante su encuentro, ambos personajes, aparte de hacer el amor, “[h]ablaron del trabajo de jardinero, que era cierto, y que se hacía o bien a cuenta del municipio de Venecia en los pocos pero bien conservados jardines públicos o bien a cuenta de particulares (o abogados) que poseían jardines interiores, algunos espléndidos, tras los muros de sus palacios” (1053). Aquellos bellos y escasos jardines venecianos nos recuerdan, por cierto, el jardín creado por Frederic Eden a finales del siglo XIX en la Giudecca, Venecia. También sería posible establecer un vínculo intertextual con *The Aspern Papers* (1888), de Henry James (1843-1916), novela en la cual el narrador, biógrafo innombrado del poeta Jeffrey Aspern, se introduce estratégicamente en el palacio veneciano de Juliana Bordereau, una anciana que fue en su juventud amante del poeta, con el pretexto de cuidar el jardín. Su verdadero objetivo, sin embargo, es apoderarse de las cartas del poeta custodiadas celosamente por la mujer.

Los verdes jardines no se limitan a Venecia. Existen en “La parte de Archimboldi” muchos guiños al cultivo amoroso del jardín. La editorial El Consejero, en Colonia, publica manuales de jardinería (992). En el grato ambiente laboral de la editorial del señor Bubis, el equipo de personas que ahí trabaja lee distendidamente los *lapsus calami*, muchos de ellos recogidos en un



libro publicado en París, *El museo de los errores*. Uno de los lapsus corresponde a un segmento del libro *El día fatal* de Rosny: “Con las manos cruzadas sobre la espalda paseábase Enrique por el jardín, leyendo la novela de su amigo” (1056). En Hamburgo, antes de embarcarse a México, Archimboldi pasea por un bello parque de la ciudad. Luego se sienta en una de sus terrazas para comer algo y tomarse una cerveza y un helado fürst Pückler. Al partir, un encantador señor que estaba sentado también en la terraza, se le acerca y se presenta como un descendiente de fürst Pückler. Según su relato, su antepasado fue el creador de los helados y era un hombre aficionada a la botánica y jardinería. Además, dice, escribió “libritos en donde pareciera que el fin último de cada uno de sus viajes fuera examinar un determinado jardín, en ocasiones jardines olvidados, dejados de la mano de Dios, abandonados a su suerte” (1118). Pese al descuido, estos jardines no suponen una ruina dolorosa, sino más bien el interés por lo pintoresco de parte de un heladero que relata sus viajes por medio de libros “que aún hoy resultan encantadores” (1117).

El último jardín europeo que quiero destacar es el que circunda la casa del crítico literario alemán Lothar Junge en Maguncia:

un bosque y una población de pájaros cantores y una casita de dos pisos, con los muros encalados y de dimensiones de cuento de hadas, es decir, una casita pequeña, una casita de chocolate blanco con travesaños de madera a la vista como trozos de chocolate negro, y rodeada por un jardincito en donde las flores parecían recortes de papel, y un césped cuidado con manía matemática, y un senderito de grava que hacía ruido, un ruido que ponía los nervios o los nerviecitos de punta cuando uno caminaba por él, todo trazado con tiralíneas, con escuadra y compás (1024).

Esta descripción no es necesariamente una alabanza al jardín en cuestión. El uso de diminutivos y la alusión al uso de instrumentos geométrico para lograr un trazado de “manía matemática” señalan una alta dosis de ironía en el texto. Podríamos indicar también que se trata de una estilización: la descripción se lleva a cabo por medio de una cita a un género narrativo (el cuento de hadas) y también por medio de una comparación con la figuración en chocolate o en papel cartulina de escenarios pintorescos. Lo anterior acentúa el aspecto excesivamente cuidado o relamido del jardín e intensifica su contraste



con los jardines de Santa Teresa azotados y arruinados por la sequía y el viento proveniente del desierto.

En Europa, pareciera que el jardín, al recuperar su origen paradisíaco y, por ende, al despojarse de la carga histórica que sí tuvo en Latinoamérica, se vuelve aquel paisaje inapropiable en el uso:

En cuanto ha sido llevado, en este sentido, más allá del ser, el paisaje es la forma eminente del uso. En él, uso de sí y uso del mundo coinciden punto por punto. La justicia, como estado del mundo en su calidad de inapropiable, es aquí la experiencia decisiva. El paisaje es la morada en lo inapropiable como forma-de-vida, como justicia” (Agamben, 2017: 178).

En conclusión, Bolaño nos presenta el paisaje a través de dos imágenes: una sujeta a la historia natural de la descomposición y otra como imagen de un jardín redimido en la que la experiencia del sujeto se mueve pendularmente entre el ser y la nada. Por un lado, la alegoría de Benjamin con la que se expresa una historia de decadencia, pudrición y horror. Por otro lado, la mirada de Agamben que, aun debiéndole mucho a su maestro alemán de origen judío, ha despojado en su definición de paisaje (2017: 73) toda carga histórica y artificial. Es en ese jardín donde el sujeto, al modo de un fantasma anónimo, accede a salidas, a la apertura relativa de límites y fronteras, en definitiva, a libertades que no son necesariamente heroicas, pero que suponen finalmente un sujeto desterritorializado.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor [1966] (2005). *Dialéctica negativa*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio [2019] (2020). *El reino y el Paraíso*. Trad. Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso.
- AGAMBEN, Giorgio [2014] (2017). *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV, 2*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama.
- ANDERMANN, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- ARECO, Macarena (2020). *Bolaño constelaciones. Literatura, sujetos, territorios*. Nueva York: Peter Lang.



- ARECO, Macarena (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente*. Santiago: Ceibo Ediciones.
- BENJAMIN, Walter [1928] (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BERQUE, Augustin [2008] (2009). *El pensamiento paisajero*. Ed. Javier Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BOLAÑO, Roberto [2004] (2015). 2666. España: Anagrama.
- FISCHER, Mark [2017] (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Trad. Nuria Molines. Barcelona: Alpha Decay.
- GUILLÉN, Paul (2020). "Sobre la certeza: ready made y problemas geométricos en 2666", *Metáfora: Revista de literatura y análisis del discurso*, n.º 5, pp.1-15.
- LARA GARRIDO, José (2020). "La poética de las ruinas en el Siglo de Oro", *Analecta Malacitana*, n.º 41, pp. 9-117. En <https://revistas.uma.es/index.php/analecta/article/view/13080> [Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2022].
- LARA GARRIDO, José (2002). "El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español". En Laplana Gil (ed.), *La cultura del Barroco. Los jardines: Arquitectura, simbolismo y literatura*. España: Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 187-226.
- MADERUELO, Javier (2004). "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin". En William Gilpin, *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada, 2004, pp. 7-43.
- MARISTAIN, Mónica (2004). "Final: 'Estrella distante' (entrevista de Mónica Maristain)". En Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- MASIELLO, Francine (2008). "Los sentidos y las ruinas", *Revista Iberoamericana*, n.º 30, pp. 103-112. En <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/820/503> [Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2022].
- MONTES CAPÓ, Cristián (2016). "Macarena Areco (y colaboradores). *Cartografía de la novela chilena reciente*", *Revista chilena de literatura*, n.º 92, pp. 293-296. En <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41256/42806> [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2022].
- OYARCE ORREGO, A. (2012). "Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño". *Acta Literaria*, n.º 44, pp. 9-33.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (2016). "Arcimboldo, la historia natural en 2666", *Revista chilena de literatura*, n.º 92, pp. 177-200. En <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41248/42791> [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2022].
- RUBIO Y TUDURÍ, Nicolás [1953] (1981). *Del paraíso al jardín latino: origen y formación del moderno jardín latino*. Barcelona: Tusquets.
- TITO ROJO, José (2011). "El paraíso es un jardín". En Juan Calatrava y José Tito Rojo (ed.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*. España: Abada, pp. 71-85.
- URIARTE, Javier (2020). *Desertmarkers. Travel, War and the State in Latin America*. Nueva York: Routledge.
- VASKES SANTCHES, Irina (2011). "Posmodernidad estética de Frederick Jameson:



pastiche y esquizofrenia”, *Praxis Filosófica*, n.º 33, pp. 53-74. En http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012046882011000200003&lng=en&tlng=es [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2022].