

## LA PANTALLA DEL LIBRO ABIERTO. SOBRE EL PAPEL DE LA TELEVISIÓN EN “LA PARTE DE FATE”

**Anna Topczewska**  
*Universidad de Lund*  
*Anna.Topczewska@rom.lu.se.*

### RESUMEN

En “La parte de Fate”, la tercera parte de *2666* de Roberto Bolaño, la televisión no sólo constituye un elemento relevante de la realidad representada sino también influye en la estructura del texto. La tele se enciende muy a menudo y a veces la narración da detallada cuenta de lo que se ve —fragmentos de programas o películas, incluso con el sonido apagado. La estructura del flujo televisivo se refleja en el texto que, en “La parte de Fate”, da giros aún más imprevisibles de lo que suele ocurrir en la obra de Bolaño. La cronología del relato se quiebra, parecida a la de una serie televisiva que se emite y, paralelamente, re-emite, en un orden artificial. El universo de la televisión, con sus numerosos canales, se parece, hasta cierto punto, al de los sueños donde tampoco se sabe lo que se va a encontrar. Ambos —la televisión y el mundo onírico— desempeñan un papel importante en “La parte de Fate” donde se presiente la presencia de alguien (¿el autor implícito?) haciendo el zapping entre distintos relatos, medios y estados de consciencia, uno por uno proyectados en la pantalla del libro abierto.

**Palabras claves:** Bolaño, *2666*, narración televisiva, intermedialidad.

**ABSTRACT**

In “La parte de Fate”, the third part of Roberto Bolaño’s *2666*, the television is not only an important element of the story but it also influences the inner structure of the text. The characters turn on the TV very often and sometimes the narrative gives a detailed depiction of what is happening on the screen: fragments of shows or films, even with the sound off. The structure of the broadcast television flow finds its correspondence in the discourse, which, in “La parte de Fate”, is even more fragmented than usual in Bolaño’s prose. The chronology of the story is broken, similar to a TV series, which is simultaneously emitted and re-emitted, in an artificial order. The universe of the television, with its many channels, reminds us, to a certain degree, of that of dreams where one doesn’t know what is to be expected. Both of these media – the broadcast television and the dream world – play an important role in “La parte de Fate” where the reader can sense the presence of somebody (the implied author?) zapping among different stories, media and states of consciousness, one by one projected onto the open book’s screen.

**Keywords:** Bolaño, *2666*, television narration, intermediality.

**RÉSUMÉ**

Dans « La parte de Fate », la troisième part de *2666* de Roberto Bolaño, la télévision constitue non seulement un élément significatif de la réalité représentée, mais elle influe également la structure du texte. La télé est mise en marche très souvent et des fois la voix narrative relate de manière détaillée ce qui se voit – des fragments d’émissions ou de films, aussi bien avec le son baissé. La structure du flux télévisuel est reflétée dans le texte, qui dans « La parte de Fate », prend des tournants encore plus imprévisibles que d’habitude dans l’œuvre de Bolaño. La chronologie du récit est brisée et semblable à celle du feuilleton télévisé qui est diffusé et parallèlement rediffusé dans un ordre artificiel. L’univers de la

télévision, avec ses nombreuses chaînes, ressemble jusqu'à un certain degré, celui des rêves où l'on ne sait pas ce que l'on trouvera. Les deux – la télévision et le monde onirique – occupent un rôle important dans « La parte de Fate » où l'on pressent la présence d'une personne (l'auteur implicite?) qui est en train de zapper entre des récits distincts, des médias et des états de conscience, un par un projetés sur l'écran du livre ouvert.

**Mots-clés:** Bolaño, 2666, la narration télévisuelle, intermédialité.

*Después abrió la puerta, salió a la calle,  
volvió a mirar hacia el interior del restaurante,  
pero con los cristales por medio todo era diferente.*

Roberto Bolaño, 2666

Los críticos de la obra de Bolaño parecen estar de acuerdo en cuanto al carácter fragmentario y desconcertante de su producción literaria. La estructura de sus textos es la de un *collage* compuesto de historias entrelazadas, digresiones sin principio ni fin, todas aparentemente igual de importantes. Como apunta Celina Manzoni, “la focalización en el detalle produce un efecto de co-presencia en relación con el entero y lo resignifica” (2006: 176-7), lo cual quiere decir no sólo que la obra de Bolaño es autorreferencial, sino también que carece de centro. Se trata de textos que con la multitud de detalles significativos prometen revelar algo esencial, que, sin embargo, siempre se escapa, siempre deja al lector la impresión de haber estado al alcance de la mano.

Ezequiel de Rosso, al analizar el toque detectivesco de la prosa de Bolaño, sostiene que:

no se trata tanto de un enigma a develar, como en la novela policial, sino más bien de un secreto que el texto parece esconder. Así, es el secreto el motor de estas narraciones, su formulación más básica. Pero el secreto es pensado como una instancia dinámica. Es decir, se trata de pensar al secreto no como un lugar cerrado e inaccesible, sino como un lugar productivo (2006: 137).

Tampoco se puede formular la *pregunta* a la que el texto debería estar escondiendo la respuesta. Aquí, pues, es la *falta* que lo determina todo. Un centro derridiano que no existe. La búsqueda del *supplement* que siempre está desplazándose, imposible de captar.

*2666*, una novela de más de 1100 páginas, es la última obra con la que Bolaño estuvo trabajando antes de morir. Según las instrucciones del autor, las cinco partes del libro deberían publicarse separadamente en el orden y con la periodicidad especificadas por él. No obstante, después de su muerte y tras una lectura detenida de la obra, los herederos del escritor (junto con Ignacio Echevarría, que Bolaño había indicado como persona referente para solicitar consejos sobre sus asuntos literarios, y su editor, Jorge Herralde) decidieron publicar el material entero en un solo volumen motivándolo con el valor literario de la obra que, sin lugar a dudas, constituye un todo bien estructurado y coherente (Bolaño, 2010: 11). Las cinco partes, bastante distintas entre sí, todas se desarrollan en Santa Teresa (por lo menos en parte). En aquel lugar como sacado de una pesadilla, la realidad se deforma y se deshace, juega con la percepción de los personajes. Consecuentemente, como cada parte del libro adopta una perspectiva diferente, el ritmo y la estructura de la narración varían.

En “La parte de Fate” se narra la historia de Oscar Fate, un periodista cultural afroamericano que, a causa de la inesperada muerte de uno de sus colegas, va a Santa Teresa para cubrir un pelea de

boxeo. En esta sección del libro, la televisión constituye un elemento relevante de la realidad representada. Frecuentemente la encienden y la apagan, la ven o no le prestan la menor atención, la comentan o coexisten con ella sin reflexionar. Tanto al recordar su difunta madre como al soñar con ella, Fate siempre la ve con el televisor encendido. A veces, la narración sigue los acontecimientos en la tele, a veces no, no obstante, la pantalla iluminada es un elemento obligatorio en el mundo de Fate cuya perspectiva es la dominante en el relato. A través de tantas y tan recurrentes referencias, el fenómeno de la televisión se hace más visible, llama la atención, e imperceptiblemente se apodera del texto, dejando abierta una dimensión más. Partiendo de la teoría general de la intermedialidad, me interesa ver de qué manera las características de la televisión influyen el texto y qué es lo que esto implica a la hora de interpretar “La parte de Fate”.

Sobre la televisión pueden decirse muchas y muy distintas cosas, sus usos varían según telespectador, canal y época. Sin embargo, ciertas características de la narración televisiva y de su recepción se suponen más comunes y recurrentes y son retomadas por los teóricos. Además, la imagen estereotípica de la televisión corresponde perfectamente con su carácter y función en “La parte de Fate”.

Para describir la estructura más básica de la narración televisiva suele usarse el término *flow* (flujo) que, según Raymond Williams, se refiere al hecho de que el programa televisivo junte dentro de la misma experiencia —la de ver la tele— elementos muy diversos e incoherentes entre sí, sin la menor intención de que produzcan un sentido general (Ellis, 1989:117). El flujo está construido de segmentos cortos, normalmente de duración máxima de cinco minutos (:112), de los que cada uno constituye una entidad minúscula más o menos independiente, que expresa una actitud o un sentimiento y tiene su propio culmen. Luego hay, por supuesto, entidades más largas como distintos programas, películas

o reportajes, pero lo que igualmente se aplica a ellas, es la gran diversidad genérica dentro del flujo.

Análogamente, “La parte de Fate” está construida de fragmentos cortos de carácter muy variado. Primero, para empezar por lo estrictamente relacionado con la televisión, hay descripciones ecfrásticas de los siguientes programas: un reportaje sobre los asesinatos en Santa Teresa, una serie de dibujos animados, un *talk show* mexicano, un programa basura norteamericano (Ellis, 1989:327) y una película pornográfica (:326). Lo primero que salta a la vista es la variedad genérica y estética que enriquece el relato al introducir en él un elemento absolutamente imprevisible. Según la denominación de Marshall McLuhan (1995:161-168), se trata de la mezcla de dos medios, uno “frío” (la televisión) —que exige mucha participación y capacidad de rellenar datos que falten por parte del espectador— y otro “caliente” (el libro) —que no deja mucho espacio para su creatividad. Aunque tal división es problemática (la noción de la participación, por ejemplo, no resulta del todo clara), la mezcla de los dos realmente causa una suerte de desequilibrio: sirve no sólo para caracterizar el mundo representado y situar a los personajes en él, sino también quiebra el ritmo del texto, introduciendo un elemento disonante. El tiempo entrecortado del flujo televisivo contrasta con el paso del tiempo “real” y, a nivel textual, pone de relieve el carácter incompleto, fragmentario e imprevisible del relato —eso sí, de acuerdo con la idea de McLuhan. Hay que recordar que los fragmentos ecfrásticos, a pesar de ser muy sugestivos y “visuales”, no dejan de ser meramente palabras, frases, reglones de texto, lo cual implica que tienen el mismo estatus formal que todas las demás partes del relato y pueden interpretarse del mismo modo que todos los elementos de la estructura-collage, tan típica de Bolaño.

No obstante, siendo meramente texto, lo que el lector “ve” en los televisores encendidos en “La parte de Fate” han de ser fragmentos sacados del flujo ininterrumpido al que alguien de vez en

cuando abre el acceso. Estos trozos televisivos sugieren la existencia de una realidad (o, mejor dicho, varias realidades simultáneas), paralela a la de “lo real” del mundo representado, en la que todo el tiempo algo está pasando, en cuyos numerosos canales el flujo visual y sonoro no cesa, independientemente de si alguno de los personajes lo vea o no. Además, el hecho de que la imagen televisiva siempre esté encuadrada promete invariablemente la existencia de una vista más amplia (Bignell, 2010:100), una totalidad más grande, infinita, “detrás” de la pantalla del televisor. Y con ello surge la tentación a explorarla —a la que el texto de Bolaño a menudo cede. La mera presencia de los fragmentos “televisivos” sugiere la simultaneidad de distintas realidades, distintos relatos de los que cada uno pertenece a un universo al que sólo tenemos acceso a través del marco limitado de la pantalla del libro abierto, en el que sólo hay espacio (y capacidad de prestar la atención) para uno solo a la vez. Pero ya este recorte limitado de otros relatos basta como para saber que la televisión sigue, con sus muchos canales paralelos y con la multitud de programas diferentes. No importa si el televisor particular está encendido o no (Ellis 1989: 138), tampoco importa si alguien lo está viendo o no: el flujo sigue allí, simultáneo e ininterrumpido, correspondiente a las realidades e historias latentes en el mundo representado.

Es bastante significativo el hecho de que la pantalla funcione como una ventana abierta al mundo, a otros relatos simultáneos. Como apunta Ellis, el efecto de la imagen televisiva es el de la inmediatez, ya que la televisión no pretende acortar la distancia entre el espectador y los hechos filmados sino anularla, trasladar el mundo directamente al cuarto de estar particular (1989:132). Es más: la mirada de la televisión —cuyos tentáculos llegan al mundo entero— sustituye la mirada del telespectador que delega su propio ver al omnipresente ojo de la televisión (Ellis 1989:163). Los fragmentos del libro en los que se enciende la tele (no importa si el

texto realmente sigue lo que pasa en la pantalla o no) se llenan de una presencia insistente de una luz azulina (en “La parte de Fate” el sonido a menudo está apagado), parpadeante del televisor que todo el tiempo pide la atención, sugiriendo la cercanía de otros mundos. Bignell subraya además (2010:104) que la televisión crea una imaginaria comunidad de espectadores que simultáneamente están viendo lo mismo en la pantalla, a la que uno accede al encender el televisor. En otras palabras, la televisión implica una presencia ininterrumpida, inevitable, tanto de lo que pasan por la tele como de los que la ven. Es una presencia insistente, “forever buttonholding”, según lo pone Ellis, porque la televisión siempre está dirigiéndose al espectador como si estuviera manteniendo un diálogo con él (1989:132). Ellis lo relaciona tanto con el formato de la televisión (pequeño, doméstico, uso frecuente del primer plano, etc.) como con la incesante competición entre los muchos canales televisivos de los que cada uno intenta captar y mantener la atención del espectador. Todo esto crea una situación paradójica, porque por un lado lleva a la ya comentada co-presencia íntima, pero por otro resulta en una profunda enajenación. La inmediatez de la experiencia del mundo a través de la (adaptada) mirada de la televisión hace que los acontecimientos transmitidos lleguen a invadir el espacio doméstico donde, en contraste con todo lo bien conocido, lo “normal”, son percibidos como lo opuesto, lo otro, lo anti-normal, lo cual lleva al espectador a la postura del desinterés escéptico y de distanciamiento (Ellis 1989:165).

La televisión no pretende ser un evento especial sino simplemente forma parte de la cotidianeidad. El televisor encendido, justo como ocurre en “La parte de Fate”, apenas suele ser el centro de atención: normalmente —si no es para ver algo específico— está puesto mientras la gente come, plancha, hace punto o habla. Es un elemento de fondo. Incluso sentado delante del televisor con el propósito de ver la tele, el espectador estereotípico hace el zapping

en busca constante de algo que pueda retener su atención. Al cabo de un rato cambia de nuevo, distraído, desinteresado, sin saber lo que realmente está buscando —aparte de matar el tiempo. La mirada del telespectador, a diferencia de la mirada del espectador viendo películas en el salón de cine, es pasajera, impaciente, huidiza (Ellis, 1989:137). Algo de aquella mirada distraída se traspone a “La parte de Fate” con su narración discontinua y caleidoscópica.

En “La parte de Fate” surgen situaciones bastante imprevisibles y disparatas, como por ejemplo la charla de Barry Seaman en la iglesia (:312-326). Dividida en secciones, cada una encabezada por un título escrito con mayúsculas, la charla se parece a un *talk show* (con sus siguientes entregas y la parte de títulos) en el que el invitado cuenta su vida y presenta unas ideas sueltas. En cierto punto Seaman hasta se pone a dar una receta del pato a la naranja (:320), lo cual remite a los programas de cocina. En otro lugar Fate va al cine (:302): entra en medio de la proyección, ve una sola escena y sale. Sin embargo, la narración da detallada cuenta de lo que Fate ve en la pantalla grande, o sea, en el fragmento efrástico del texto queda incorporado un trozo de la película. Pero tampoco se trata de un resumen del contenido —sólo se describe una escena, nada más. Luego Fate ve una película pornográfica amateur entera en video (:405-406) y la narración también la sigue entera. Hay una relación directa de una pelea de boxeo (Fate está presente, el texto la relata). Además surgen unos sueños, recuerdos y visiones espontáneas, todos ellos insertados en el hilo principal de acontecimientos aparentemente al azar, como si un telespectador se estuviera aburriendo y de vez en cuando cambiara de canal. En “La parte de Fate”, en la estructura fragmentaria, parecida a la de un mosaico o un collage compuesto de trozos de lo real, del flujo televisivo, de películas, fantasías, sueños e historias intercaladas, tan típica de Bolaño, casi se presiente la presencia de alguien que, con el mando a distancia en la mano, va cambiando canales. ¿Será el autor

implícito? Sea quien fuere, si el zapping se tradujera a la narrativa el resultado podría ser justamente éste.

En un lugar, Fate nota unos videos en los que su difunta madre probablemente grababa unos programas para verlos más tarde (:301). Él no los ve y supuestamente ya nadie nunca va a verlos, pero lo importante es el mismo grabar y guardar un fragmento del flujo. Una parte de este fenómeno instantáneo, huidizo puede, a partir de entonces, siempre ser repetida no sólo cuando la emisora decida sino también cuando el espectador tenga ganas de verlo. El presente efímero de la emisión que debería ya haberse vuelto pasado, está para siempre accesible, trasladado a otro soporte físico: fijo y manejable. Pero no debe olvidarse de que parado, el flujo televisivo pierde una de sus características más relevantes, deja de pertenecer al medio de la televisión y se traslada a otro. Los video casetes mencionados en el texto invitan a la reflexión acerca del tiempo, del archivo y de la repetitividad. Los programas grabados, aunque nadie ya los vea, siguen allí como latentes, tangibles objetos físicos, y crean una posibilidad (aunque no realizada) para que la narración dé un giro y se bifurque si a alguno de los personajes se le antoja verlos.

La introducción de los videos en el relato resalta una de las diferencias más importantes entre los dos medios: la estructura temporal y el soporte físico. La narración televisiva es extremadamente lineal (lo es incluso dentro de la multitud de canales paralelos), el flujo no para, aunque ciertos segmentos se reemitan y a pesar de la repetitividad de ciertas estructuras (como, por ejemplo, la de las noticias que siempre siguen el mismo formato y a menudo vuelven a comentar los mismos acontecimientos que en el momento dado tienen importancia especial). Para manejar el flujo uno necesita otro soporte. En la narrativa también existe el hilo de los reglones, una narración lineal, pero la totalidad del texto está accesible, desde el principio hasta el final, y el lector puede pasar unas páginas atrás y adelante: siempre tiene la oportunidad de manejar el material escrito.

Los videos en “La parte de Fate” señalan además la posible simultaneidad de los tiempos (el pasado en el que la mujer grabó el programa, el presente huido del programa y el futuro de emitirlo de nuevo). En cuanto a la televisión, tal posibilidad existe si el material se reemite o si el flujo se reparte entre distintos soportes físicos. El texto de Bolaño juega con la idea de la simultaneidad temporal en relación con distintos medios. Hay un fragmento donde Fate se queda dormido sin apagar el televisor (:328). El relato sigue lo que ocurre en la pantalla (“Mientras Fate dormía dieron un reportaje sobre una norteamericana desaparecida en Santa Teresa...” [:328]) para después volver a la conciencia de Fate y relatar su sueño (“Mientras por la tele pasaban este reportaje Fate soñó con un tipo sobre el que había escrito una crónica...”, [:329]). Fate está durmiendo (en el presente del relato), el reportaje televisivo sobre Santa Teresa habla de un momento del pasado que forma parte de un proceso aún no acabado, pero al mismo tiempo anticipa los acontecimientos (ya que Fate, aunque todavía no lo sepa, va a ir a Santa Teresa a investigar los femicidios), mientras que el sueño de Fate surge de su pasado (se alimenta de sus recuerdos). El juego temporal resulta especialmente interesante aquí por la división de la narración entre distintos estados de conciencia y distintos medios que, todos, existen paralelamente sin excluirse. La escena comentada crea una imagen bastante sugestiva de traspasar los límites del flujo único —de la televisión, del relato, de la conciencia.

Otro fragmento de “La parte de Fate” que tiene que ver con la narración de la televisión y el tiempo manejable es el final. Es el único fragmento en el libro entero donde ocurra algo parecido. El relato se divide en un “antes” y un “después” de un acontecimiento crucial y, como si fuera una serie televisiva emitida paralelamente con su reemisión, los dos hilos se entrelazan. Para explicarlo mejor: un fragmento corto sobre lo que ocurrió “antes” está seguido por uno sobre lo que ocurrió “después”, luego viene el siguiente fragmento

sobre lo de “antes”, etc. El modelo simbólico sería el siguiente: a1 c1 a2 c2 a3 c3... a8 b —puesto que las aes corresponden a lo de antes, las ces a lo de después y la be simboliza el punto crucial. La división del relato en episodios cortos de duración más o menos igual, que terminan justo en el momento de mayor tensión, dejando al lector con ganas de seguir leyendo, se parece mucho a la construcción de las series televisivas. Los teóricos de la televisión subrayan la estructura abierta de la narración televisiva, oponiéndola a la de la narración cinematográfica, con su fuerte dinámica interior. En el caso de la televisión, se busca no tanto un final marcado ni una visión totalizadora sino más bien una transformación de los acontecimientos dentro del flujo (Ellis, 1989:147). Aquello se aplica especialmente al género típicamente televisivo, es decir: las series televisivas, muchas de ellas “sin fin”. Cada segmento (episodio) tiene que ser autosuficiente, con su propio culmen, pero dejando el desenlace para la entrega siguiente (Ellis, 1989:149). En “La parte de Fate”, el lector llega a saber que los protagonistas por fin se encuentran con el sospechoso y empieza la entrevista. Al mismo tiempo se sabe que hubo una continuación después del encuentro en la cárcel, la narración sigue a Fate que junto con Rosa Amalfitano deja México para ir a los Estados Unidos, o sea: todo está bien. Sin embargo, falta un episodio: el de la entrevista, el más emocionante. Ellis subraya la importancia de las emociones que despierta la televisión para enganchar al espectador: la tentación de especular acerca de los hechos futuros o los que no se revelan en la pantalla es uno de los imanes más poderosos de las series televisivas (1989:151). El orden torcido (lo de “antes” entrelazado con lo de “después”, omitiendo el punto central) juega, también a modo televisivo, con las emociones del lector: crea expectativas, invita a especular acerca del desenlace, al mismo tiempo que la anticipación de los hechos es una promesa de que el relato fascinante va a seguir después también, que nada termina en el momento más temeroso. Tal procedimiento narrativo

resalta el mismo hecho de narrar la historia. Lo relevante y atractivo es ya no tanto la solución o la respuesta sino mucho más la secuencia de los hechos, el flujo del relato. Diversión interminable.

Pero la televisión pública como mera diversión acaso no hubiera podido funcionar, según argumenta Bignell, sin el mecanismo de establecer un ritmo continuo de identificación y distanciamiento. Los espectadores tienen que asumir el papel del público (pasivo, pero abierto y expectante), anudar una relación con la narración televisiva, para poder “entrar” y “salir” de los programas, para tener ganas de seguir viendo (2010:99). En “La parte de Fate”, el hecho de que la narración siga a distintos personajes desde cerca, descubriendo unos detalles más o menos íntimos, adaptando su modo de pensar, facilita la identificación con ellos. Al mismo tiempo, el relato siempre vuelve con Fate, el narrador, el moderador y, hasta cierto punto, el espectador. El protagonista muy a menudo admite no entender nada de lo que ocurre alrededor, tiene la impresión de no participar en los acontecimientos, como si sólo fuera un testigo pasivo. Su sentimiento se transpone al texto que mantiene un tono bastante distanciado, incluso, podría decirse, sorprendido por lo que ocurre. El efecto es más fuerte todavía por la abundancia de los detalles: en las descripciones de los interiores, personajes y paisajes, todo está descrito con mucha nitidez, como si fuera desde cerca. No hay términos generales, no hay un solo personaje cualquiera —todo tiene sus características particulares, todo llama la atención, todo pretende ser lo crucial. No obstante, no se trata de descripciones hiperrealistas que intenten captarlo todo, sino de un enfoque muy limitado y caprichoso.

Lo que sí regularmente se describe e incluso se comenta son los rostros, las sonrisas y las miradas. Ellis habla de la imagen desnuda (“stripped-down” [:131]) de la televisión y la puesta de los rostros en primer plano (los “close-ups” y las “talking heads” son unos elementos expresivos muy característicos de la televisión)

tanto como resultado de las limitaciones técnicas de la relativamente pequeña pantalla del televisor como un procedimiento consciente designado a captar la atención del telespectador y establecer una relación íntima con él (1989:131-132). La mirada dirigida, al parecer, a los ojos del espectador crea la impresión de una presencia inmediata e invita a la identificación con los personajes, los presentadores o, finalmente, con la perspectiva de la cámara. Bignell habla de la “red de las miradas” (“network of looks” [2010:100]) que está tejida de las miradas de los personajes/personas en la pantalla, las miradas de los espectadores y la mirada de la cámara —o, como lo pone Ellis, la mirada de la televisión (1989:163). En “La parte de Fate” también se está tejiendo una red de miradas, lo cual, combinado con el tono desinteresado del texto, resulta en una mezcla inquietante de proximidad y un alejamiento insuperable. El contacto entre los personajes a menudo se limita a intercambio de miradas —sugestivas, intensas, pero incomprensibles y misteriosas— que deja que algo raro quede en el aire. Pero a pesar de que Fate se encuentre en situaciones temerosas y realmente peligrosas, el texto no trasmite miedo. Todo ocurre como si fuera a través de un cristal. Y cuando realmente hay que intervenir, Fate lo hace, asumiendo el papel adecuado (“Ahora debo procurar ser lo que soy, pensó Fate, un negro de Harlem, un negro jodidamente peligroso,” [:408]): todo se resuelve como al tocar el botón del mando a distancia.

La resolución se da más bien como en un sueño. La sensación de participar y al mismo tiempo estar lejos, la fragmentariedad y el carácter caleidoscópico del relato junto con la agudeza de los detalles pertenecen tanto al código de la televisión como al de los sueños. “¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación?...” (p. 295), empieza “La parte de Fate.” Ya el primer párrafo cuestiona la realidad de los hechos descritos a continuación e introduce la inseguridad e incomprensión

dominante. En realidad, en “La parte de Fate” debería hablarse del contagio mutuo de los tres modelos narrativos: el de la televisión, el de la narrativa y el de los sueños, pero como es un tema muy amplio, aquí me limito a señalarlo. Con la presencia de distintos medios que se reflejan y se comentan mutuamente, los habituales puntos de referencia se borran y resulta imposible saber dónde se sitúa la narración: en qué medio y en qué estado de consciencia. Tal procedimiento tiene un fuerte efecto desconcertante y, al mismo tiempo, sugiere la existencia de algún secreto, algún mensaje que el texto pretende revelar, pero nunca llega a hacerlo.

Como se ha dicho, la participación sin participar, la aparente proximidad acompañada por un profundo distanciamiento, la enajenación del mundo, la imposibilidad de fijar la atención en una misma cosa —todas esas características de la interacción con la televisión son visibles en la estructura de “La parte de Fate”. Tal influencia de la televisión en el texto conlleva cierta dificultad de ubicar los distintos elementos del relato en relación entre sí, lo cual refuerza la sensación de desnortamiento, desconexión y distanciamiento (sentimientos expresados a menudo por el propio Fate). Sin embargo, tampoco se trata de un desamparo. Tal como es, el texto influido por la narración televisiva, refleja la manera postmoderna de percibir el mundo, el hábito de surfear por la red y el de hacer el zapping viendo la tele. En el paisaje complejo de la televisión contemporánea, el espectador tiene que ser experto en reconocer los distintos géneros y divertirse con su manipulación (Bignell, 2010:119). En “La parte de Fate” el texto desafía sus propios límites para decir algo sobre la recepción del mundo contemporáneo, siempre ya formada por los nuevos medios. Y el resultado es bastante onírico.

*Lund, 2012*

## REFERENCIAS

Bignell, Jonathan (2010). *An Introduction to Television Studies*, London and New York, Routledge.

Bolaño, Roberto (2010). *2666*, Barcelona, Anagrama.

Ellis, John (1989). *Visible Fictions. Cinema: television: video*, London and New York, Routledge.

Manzoni, Celina (2006). "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*". Celina Manzoni (ed.), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 175-184.

McLuhan, Marshall (1995). Ed. McLuhan, Eric y Zingrone, Frank. *Essential McLuhan*, Toronto, BasicBooks.

Rosso, Ezequiel de (2006). "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". Celina Manzoni (ed), *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 133-144.