



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica

TÍTULO DE LA TESIS

Análisis intertextual a partir de un personaje en tres obras de Roberto Bolaño

para demostrar una narrativa no lineal

Tesis que presenta

Abraham Jorge Hernández

Para obtener el título de Licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica

Director de Tesis

Felipe Adrián Ríos Baeza

Octubre 2015

ÍNDICE

	Pp.
INTRODUCCIÓN	4
I. INTERTEXTUALIDAD	12
I.1 El origen de un término.....	14
I.2 Desarrollo del término.....	19
I.2.1 La “huella” intertextual.....	22
I.2.2 La “iterabilidad” y los personajes de Bolaño.....	26
I.2.3 Consecuencias de la “iterabilidad” en la novela de Bolaño.....	28
I.3 La intertextualidad como crítica y análisis contemporáneo.....	29
I.4 Marco teórico (Julia Kristeva).....	33
II. BOLAÑO FUERA DEL CENTRO	41
II.1 Estética de la fragmentariedad.....	43
II.2 Estética de la apertura.....	48
II.2.1 Saltos literarios más sobresalientes.....	54
II.3 Archimboldi-Arcimboldi ante la crítica.....	59
II.3.1 Comparaciones y contemplaciones.....	63
II.4 De <i>Los detectives salvajes</i> a <i>Los sinsabores del verdadero policía</i>	66
II.4.1 De “La parte de los críticos” a “La parte de Archimboldi” (2666)...	72
III. J.M.G. ARCIMBOLDI Ó BENNO VON ARCHIMBOLDI. ANÁLISIS	76
III.1 Variaciones del personaje.....	77
III.1.1 J.M.G. Arcimboldi.....	79
III.1.2 Benno von Archimboldi.....	82

III.2 Análisis intertextual.....	88
III.2.1 Texto A o B.....	88
III.2.2 ¿Archimboldi o Arcimboldi? (Kristeva).....	93
III.2.3 La entropía literaria (Arcimboldi/Archimboldi).....	102
CONCLUSIONES.....	110
BIBLIOGRAFÍA.....	118

INTRODUCCIÓN

El poeta estadounidense Ezra Pound exponía que: “En el mundo contemporáneo no tiene demasiada importancia por dónde comience uno el examen de un asunto, mientras dicho examen se sostenga hasta el extremo de volver al punto de partida”¹. Al mismo tiempo, este enfoque que el poeta entrega en literatura lo relaciona a cómo ésta se constituye y cuál es su utilidad. De esta forma, sostiene que: “La literatura es una novedad que SIGUE SIENDO novedad”² de acuerdo con el carácter de que “La literatura es el lenguaje cargado de sentido”³. Estas tres aseveraciones que Pound sustenta traen a colación algunos de los aspectos fundamentales en la obra de Roberto Bolaño (1953-2003), los cuales parecen ser el pilar de toda urdimbre o proyecto literario del escritor. De entrada, es de tomarse en cuenta o advertir esta vuelta al punto de partida como forma o herramienta de lectura ante la narrativa de Bolaño, ya que servirá -de la misma manera- como la clave para la selección de la teoría y análisis ante dicha escritura (la vuelta al punto de partida será lo que sostiene la lectura, análisis y, también, a la narrativa del escritor). Entonces, debe comenzarse con este “punto de partida” al cual se estará volviendo en el ejercicio de reflexión y examen, donde, en el centro, cruzarán distintos ejes a través del personaje de Benno von Archimboldi y J. M. G. Arcimboldi, creados por Bolaño. Y, a la vez, agregar que la teoría intertextual permitirá descubrir la carga de sentido que proporciona el personaje y cómo él ayuda a desplegar que su literatura “siga siendo novedad” al emplearlo como palabra ambivalente cargada de subversión.

¹ Pound, E. (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 36.

² *Ibíd.*, p. 36.

³ *Ibíd.*, p. 35.

Archiboldi-Arciboldi son personajes en la obra de Bolaño que aparecen en diferentes registros al hablar de su obra publicada y con un orden por más complicado que parezca. Después de Arturo Belano, Belano o B., la díada de este personaje abarca gran parte de la obra de Bolaño o las más destacadas en cuanto al desarrollo de su poética. A-A, a manera de fórmula, parece presentarse bajo uno solo o dos entidades distintas como en aquella forma de escritura que recuerda al universo del comic, historieta o sagas literarias (recordando a Bolaño como gran aficionado a estos géneros periféricos y que, en su escritura, encontraban un espacio sin lugar a dudas). Entonces, la entropía que resulta del personaje no será gratuita y las cuestiones que surjan tendrán que sostenerse en un análisis cartográfico, ideológico y narrativo. La pregunta toma lugar por sí misma: ¿Por qué la obra de Bolaño exige una vuelta al punto de partida? Para responder, se considera que su proyecto literario abarca toda su producción que inicia en la poesía, a manera de estudio cartográfico. El recorrido literario abarca su poesía, cuentos y novelas como elementos dirigidos hacia la obra total o un proyecto literario nuevo o desempolvado⁴. Sus personajes -principalmente- y sus tramas van de un poema a una novela y después de ésta hacia un cuento; luego, a su vez, éste refiere a otra novela que puede recordar, al mismo tiempo, un poema. Todo este recorrido a partir del ejercicio de lectura y respondiendo al por qué volver al núcleo de la narración. El ejemplo con el que Roland Barthes inicia “Escribir la lectura” sirve de mucho para entrar en materia. Barthes reflexiona:

¿Nunca os ha sucedido, leyendo un libro, que os habéis ido parando continuamente a lo largo de la lectura, y no por desinterés, sino al contrario, a causa de una gran afluencia de ideas, de excitaciones, de asociaciones? En una palabra, ¿no os ha pasado eso de *leer levantando la cabeza*?

⁴Neige Sinno apunta al respecto: “Hereda de las últimas vanguardias poéticas y de los narradores de la generación del *boom* una concepción épica de la ideología y de los movimientos históricos. Lo demás, y lo más importante, lo aprende de una cultura enciclopédica y anárquica” (26). Sinno, N. (2011). *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitlor*. México: Aldus/Conaculta.

Es sobre esa lectura, irrespetuosa, porque interrumpe el texto, y a la vez prendada de él, al que retorna para nutrirse, sobre lo que intento escribir.⁵

Barthes “reclamaba” esa teoría de la lectura: el presente trabajo pretende reclamar una especie de “teoría a la lectura de la obra de Bolaño” a partir de Archimboldi-Arcimboldi, utilizando la teoría intertextual (Julia Kristeva) como herramienta y fundamento para este apunte a su obra y estudio a la figura del personaje que nutre al análisis. Así, en el primer capítulo se encontrará un recorrido sobre la intertextualidad que va de sus posibles orígenes, hasta muestras de la transformación que ha sufrido como concepto y modelo literario en sus últimos momentos. En esto último, sobre todo, resaltando a Julia Kristeva como marco teórico del trabajo y exponente de la última intertextualidad subversiva. Al mismo tiempo se unen algunos conceptos de la teoría de Jacques Derrida que, si bien no están completamente abocados al análisis literario, sirven y son dirigidos al rigen de la escritura de Bolaño y las huellas que se deben leer (perseguir) para ello. La recta final del apartado se dedica a los conceptos que más adelante servirán al análisis de la obra de Bolaño y postular una terminología hacia ella. Conceptos como transposición, ideograma, palabra ambivalente, dialogismo, imitación, polémica interior oculta, el carnaval y la novela subversiva, serán descritos en esta primera parte para establecer toda la teoría que demostrarán la pluriestilística y pluralidad de acentos que enmarcan la obra del chileno.

Aunado a la teoría, encuentran lugar elementos como sus principales críticas y trabajos en torno a la obra y escritura de “ida y vuelta”, que -al mismo tiempo- formarán parte del segundo capítulo. Todo lo relacionado a la pluriestilística y pluralidad de acentos que parece componer toda su obra se recauda en este apartado para reflexionar sobre los

⁵ Barthes, R. (1994). “Escribir la lectura” en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 75.

apuntes y aportaciones al respecto. Modelos como la estética de la fragmentariedad, estética de la apertura, poética de la inconclusión y “saltos literarios” pertenecen al revisionismo que se efectúa a manera de recapitulación antes de entregar la tesis del trabajo. A la vez, se suman conceptos como el de hipotexto e hipertexto (Gerard Genette) para tratar de descifrar, un tanto más, el itinerario o cartografía literaria trazada por Bolaño. Esta última se despeja con el seguimiento de Arcimboldi-Arcimboldi en tres obras que parecen componer o justificar las estéticas y poéticas que se revisan anteriormente. El segundo capítulo, como “puzzle”, muestra la imagen que compone A-A en la escritura de Bolaño pero dejando una pieza faltante que es, en este caso, la del análisis de esa imagen y que se encuentra en el tercer y último capítulo.

Así como Barthes tacha de “irrespetuosa” a la lectura que se ve interrumpida por la afluencia de sentido, la obra de Bolaño también irrumpe y de ahí se justifica, en parte, la ida y vuelta en la lectura y lo que será el análisis. La tercera parte viene y va en cuanto a los postulados principales de los dos primeros capítulos y eso permite utilizar de lleno toda la terminología para brindar el resultado final del trabajo. Una terminología dirigida hacia una tipología discursiva (mayor) para reconocer a la obra de Bolaño como novela subversiva hecha a través de palabras ambivalentes y, con ello, justificar su pertinencia a una “narrativa no lineal” (autor de una obra total que necesita esa lectura acaparadora). Sostener a la escritura de Bolaño con una topología discursiva -develando los mecanismos que permiten abordarla de esa manera- es la imagen final que en el tercer capítulo se entrega.

No es únicamente Archimboldi-Arcimboldi quien altera y crea dicho sentido en la escritura de Bolaño y eso está de manifiesto para los conocedores de la obra. No obstante, es A-A el que se rescata aquí por razones como las siguientes: fue uno de los personajes

mitificados en lo que fue la última narrativa de Bolaño y el guiño metaficcional revela condiciones diferentes a las de otros personajes-escritores que escriben dentro de la novela del chileno. La *mise en abyme* -de André Gide- es un parámetro para la escritura reflexionando en otra y, al mismo tiempo, inserta en ella antes de arribar a la problemática de lo autobiográfico y metaficcional. Santiago Juan Navarro señala al respecto:

De entre los muchos recursos especulares mediante los cuales una novela reflexiona sobre sí misma, los críticos han prestado especial atención a la llamada *mise en abyme*. El término, tomado inicialmente por André Gide del lenguaje de la heráldica, servía para describir la imagen de un escudo que ostentaba en su interior una réplica miniaturizada de sí mismo. En su novela *Les faux-monnayeurs*, Gide lleva a la práctica literaria este recurso al presentar a un personaje novelista, Edouard, que trabaja en una novela titulada *Les faux-monnayeurs*, en la que igualmente hay un personaje novelista autoconsciente.⁶

Así, la *mise en abyme* se convierte en ejemplo adecuado de la novela de Bolaño reflexionando sobre sí misma. El escudo, la imagen de éste, es Archiboldi y en su interior -posiblemente- la de Arciboldi o viceversa. Ambos son escritores y cada uno presenta un lado perteneciente a Bolaño: Archiboldi, el del buen escritor, reconocido, deseando pasar inadvertido; Arciboldi, descarado y desafiante a través de prácticas como la escritura bárbara, su fama anunciada y sus enemistades literarias. Aún más, Navarro confirma que “Uno de los efectos más señalados por los críticos en relación con la *mise en abyme* es su poder totalizante. Al presentar metáforas de la totalidad, la obra narrativa intenta superar sus propios límites de representación”⁷.

La obra de Bolaño, entonces, persigue la totalidad fuera de toda práctica lineal con la “puesta en escena” de Archiboldi-Arciboldi. Intenta compenetrar una sola lectura,

⁶ Navarro, Santiago J. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Departament de Filologia anglesa i alemanya. Universitat de Valencia, 36.

⁷ *Ibid.*, p. 37.

una sola obra a partir de la fragmentación de la que tiene que prestarse una visión abarcadora de esa(s) estructura(s) que, como bien apunta la observación de Navarro, intenta superar sus propios límites. El gran aporte (y al mismo tiempo una contradicción) es superar esos límites a través de una narrativa no lineal por todo lo señalado anteriormente a manera de introducción al problema y tesis. Entonces, su literatura, a la par, adquiere el rasgo de anárquica en distintos grados. El que expone esta variante narrativa y que destaca en el presente trabajo es, también, el de un anarquismo total. Eliseo Lara Ordenes se inclina por este carácter en la obra de Bolaño y destaca que: “El anarquismo estético de Bolaño no obedece sólo a un estilo discursivo sino que es reflejo de una condición e intento por rectificar la producción social de la literatura”⁸. En ese intento Bolaño multiplicó y fragmentó su estilo para entregar una “novela total”, a escalas y bajo la guía de Archimboldi-Arcimboldi en el guiño de lo metaficcional como obrero del lenguaje. “Bolaño con su anarquismo estructural nos revela el juicio de que la influencia de la literatura radica en las infinitas variantes que posee su forma”⁹, agrega Lara.

Esta forma de presentar las variantes y la totalidad, al mismo tiempo, hace que sea la principal inquietud en el presente trabajo y surja la tesis de Bolaño como artista de los polos opuestos, de las bifurcaciones y cultivador de una “linealidad” dentro de las letras latinoamericanas durante su periodo como escritor. Tratar de reflexionar y analizar esa totalidad requiere de herramientas y un modelo que permita abocarse a la unión-partición de la narrativa de Bolaño, tomando como referente a Archimboldi-Arcimboldi por responder a la escritura variable y anárquica. Por ello se elige a la intertextualidad y a Julia Kristeva como marco teórico para tratar de abarcar a la obra que insiste en superar sus

⁸ Lara O., E. (2000). *Literatura y anarquismo. Estética y política en la narración chilena*. Valparaíso: Ediciones Perro de Puerto, 77.

⁹*Ibíd.*, p. 77.

propios límites. A lo largo del trabajo se verá que cada elemento tiene relación con la técnica de Bolaño que permitió, al menos, conjugar -como aquí se verá- tres obras en una sola. Esto, a la vez, guardará relación con lo que se le ha reprochado a la intertextualidad en cuanto a ofrecer definiciones últimas o definitivas (a diferencia de otros modelos o teorías), siguiendo la problemática del diálogo entre los textos: dicho trabajo establecerá una serie de afirmaciones a partir de ella y los resultados serán -si no definitivos- capaces de manejar una tipología discursiva para referirse a la obra de Bolaño. El dialogismo que presenta la narrativa de Bolaño es indispensable para realizar estas reflexiones y arrojar conclusiones.

Kristeva ve en cierta literatura una serie de conexiones que otorgan la cualidad de “no lineal”, es decir, de alteración en la sucesión de acontecimientos y la forma de estructurarse. Estas conexiones las traducía con el nombre de “redes paragramáticas” que formaban una imagen literaria (no canónica) a través de sus múltiples formas de presentarse en la escritura y los elementos que involucraban. Aquí, la red paragramática es Archiboldi-Arciboldi aunque, como se mencionaba anteriormente, existen otras que pueden incluirse pero no con el peso de ésta. La literatura es dialógica, continúa Kristeva, por su pertenencia al diálogo no sólo en las dicotomías obra-lector o lector-lector, también entre obra-obra y ésta como la más fructífera y turbulenta al mismo tiempo. Este diálogo lleva consigo cargas ideológicas por aparecer en otros contextos¹⁰ y entregar así una literatura no lineal; una narrativa que, al igual que la intertextualidad, suele salirse de control y se ve interrumpida. Sobre todo porque este dialogismo reúne otro de los

¹⁰ La posibilidad de volver a presentar y repetir al signo mediante otros registros trae consecuencias discursivas, a veces, incalculables. Refiriéndose de manera estricta al análisis, Ríos Baeza menciona en su artículo lo siguiente: “Se propone aquí una vuelta de tuerca más: sólo al volver a contar, en la repetición de un texto en otro contexto, en la parodia es como realmente se pueden apreciar los énfasis y subrayados que Bolaño desea hacer notorios en su propuesta literaria” (64).
Ríos Baeza, F. A. “Wieder, wider, weiden: casos de parodia y autoparodia en la narrativa de Roberto Bolaño”. Valenciana. Julio-Diciembre 2014: 59-87.

postulados de Kristeva traducidos a “sujeto del enunciado” y “sujeto de la enunciación”, que como primer acercamiento dirige a las referencias del discurso histórico en complemento y contraposición al ficcional. No es gratuito, por ejemplo, que Archimboldi lea y conozca, a través del diario de Ansky, la figura del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo como creador de una obra partida-total (esta referencialidad quedará aplazada para unirse al final del análisis como un diálogo mayor que se suma a la “puesta en escena” de la literatura de Bolaño que, mediante estos, continúa en dirección a superar los límites propios de una narrativa y de él mismo). Entonces, una vez más, la pregunta-tesis es por qué y cómo Roberto Bolaño irrumpe a las prácticas literarias comunes y a sí mismo; por qué se vuelve un “agitador de las fiestas”. Cuál es el énfasis (siguiendo a Ríos Baeza) que hace Archimboldi-Arcimboldi, por qué lo hace y qué desea hacer notorio a través de él como ideologema en el texto.

Un aporte más se sumará a la obra de Bolaño de acuerdo con el parámetro de la escritura total. Estar ante ella es, de entrada, un ejercicio de riesgo por las coordenadas que traza esta narrativa y por eso se volverá, sin importar las veces, al punto de partida. Por ahora, bastan las características que se han señalado a manera de inicio y exploración del mapa narrativo de Bolaño. Y -sin embargo- ante ello el lector continúa siendo un exiliado a pesar de haberse asomado a su obra. Qué pasa, entonces, con el que pretende manipularla un poco para analizarla. La respuesta (y la condición de esta forma de escritura) es permanecer suspendido, pero con la seguridad de estar yendo y viniendo del “punto de partida”. Las lecturas a su obra, la teoría intertextual y otros postulados permiten seguir las huellas de la novela que se clausura mas no finaliza y es, a dicha clausura, a la cual se reflexionará y analizará.

I. INTERTEXTUALIDAD

En un inicio donde el lector encara al texto, la relación ahí establecida se da no sólo en el plano lector-texto ya que interviene un tercer elemento que se convertiría, por otro lado, en un segundo texto. De esta manera, no se hablará de una dualidad gracias a la intervención de este elemento (conocido como texto secundario, texto B o “texto a la segunda potencia”) que configura no sólo la lectura o recepción del lector sino también al texto mismo. Al hablar de la recepción del texto se ha considerado más cuidado e importancia en él a comparación de la figura del lector: de esta forma se le desplazaría (al lector en cuestión) y lo trascendental recae en las relaciones entre textos. Bajo esta línea, un aporte que realiza la teoría intertextual hacia el acto de lectura es la consideración de éste como un despliegue de códigos de acuerdo a los que se tiene en frente y a los ya adquiridos; es decir, la lectura va más allá de la correspondencia entre las palabras y las cosas y se concibe una teoría de la lectura entendida como el diálogo entre textos.

Esta propuesta adquiere el rasgo de contemporánea si se tiene en cuenta que las relaciones -o presencia- de un texto en otro han sido vistas de maneras diferentes dependiendo de la etapa en la que nos situemos. Se podría estar, entonces, ante una “intertextualidad contemporánea” cuya importancia radicaría en el estudio y abundancia del mismo término dependiendo de la teoría que se emplee y el corpus de textos a relacionar. No obstante, este es un problema que se abordará más adelante en uno de los subíndices dedicados a esta urdimbre que suele ser la propia intertextualidad.

Como punto de partida se encuentra una de las primeras nociones hacia el hecho intertextual y que se sitúa en la Antigüedad. Existían términos y conceptos que abarcaban

las relaciones que se daban entre los textos y después servirían en algunos teóricos para desarrollar su tesis principal, o incluso titular sus libros o artículos. De esta manera, formas como la parodia, la menipea o la tragedia, a través de características constitutivas como la alusión, plagio, pastiche o collage, resultan las primeras manifestaciones de lo intertextual. Esto recuerda, sin duda, a Aristóteles como uno de los primeros en abordar la relación de textos a partir de su *Poética*. Todo es imitación y se está ante una carencia de lo original, sostiene el griego. Desde la Antigüedad se reconocería esta problemática de la originalidad en el texto a partir de la construcción de uno por el otro o a través de mera imitación. Dice: “En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámbica, y en su mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones”¹¹. Continuando con el filósofo griego, la imitación es la gran diferencia entre hombre y animal ya que para el primero es una forma de progreso en la que ha llegado a ser lo que representa. Es decir, el hombre ha dedicado gran parte de su tiempo a la imitación para conseguir una identidad y conocimientos. Gracias a ella inicia su percepción del mundo y así: “[...] la imitación consiste en estas tres diferencias, como dijimos a saber: con qué medios, qué cosas y cómo”¹². La producción de textos ha estado permeada desde sus orígenes por la imitación (mímesis) y eso funciona como uno de los primeros pasos en lo concerniente a la intertextualidad. Lo anterior es la consideración de lo “inter” hacia lo “textual” (textos) en cuanto a la articulación de uno de los términos más usados en las últimas formas de análisis literarios o literatura comparada. ¿Quiénes reflexionan sobre ello y cómo lo hacen? Teniendo en cuenta la pertinencia del concepto y las transformaciones que ha sufrido desde su origen se responde la pregunta.

¹¹ Aristóteles. (2007). *Arte poética*. México: Porrúa, 11.

¹² *Ibíd.*, p. 12.

I.1 El origen de un término

Uno de los primeros errores al emprender la búsqueda de información con respecto a la intertextualidad recae, normalmente, en términos y autores que -por su importancia en la materia- parecen resumir el fenómeno. En cambio, un primer paso podrían ser las consideraciones hacia la intertextualidad como una corriente o movimiento más allá de la teoría, libre de ataduras o interpretaciones que suelen ser camisas de fuerza hacia el texto y centrarse en sus relaciones con otros. Si bien no surge como una corriente aislada, su origen podría darse en la etapa conocida como post-estructuralismo por la superación, en primer lugar, a los estudios estructurales. En segundo lugar, se vincula a la idea de que el discurso normalmente será modificable de acuerdo a quien lo propone o funda; es decir, se trabaja no sólo en el plano de las ideas, también en el del lenguaje. Funciona como aquella distinción hecha por Roland Barthes entre obra y texto en la que decía que “[...] la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje”¹³. De manera similar, se concibe la idea de que los textos están contruidos de signos lingüísticos que, a la par, entregan un mensaje o discurso que se pondrá en tela de juicio de acuerdo con el lenguaje y cargas ideológicas que utilice.

Una de las mayores discusiones entre los llamados post-estructuralistas gira alrededor de conceptos como la verdad y certeza en el discurso donde, al mismo tiempo, se incluye el literario. Terry Eagleton comenta al respecto: “Decir que no existen fundamentos absolutos para el empleo de palabras como verdad, certeza, realidad, etc., no equivale a decir que carezcan de significado o que sean ineficaces. ¿Quién pensó que tales

¹³ Barthes, R. (1994). “Escribir la lectura” en *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 75.

fundamentos existieran? ¿Y qué aspecto tendrían si de veras existieran?”¹⁴. Asimismo, la relación y correspondencia entre significado y significante vuelve a ser relevante para los pensadores del siglo XX. Esto conlleva a revaloraciones político-sociales que reflejen la preocupación ante dicho fenómeno, pero una de las consecuencias es el traslado de esta inquietud a la literatura donde figuran los estudios y análisis literarios, estudios culturales, modelos literarios y demás. Si los textos se encuentran contruidos por signos, el significado se aplaza, es decir, no puede quedar solo o quieto en su contexto. Existen signos que con el paso del tiempo han forjado nociones precisas en torno a la literatura como la novela realista (Realismo), costumbrista (Costumbrismo) o romántica (Romanticismo), por mencionar algunas. Éstas se muestran como conceptos totales en tanto signos ya establecidos en la literatura.

Por otro lado, existen signos que oscurecen la significación o crean una ruptura en ella. De esto es consciente Mijaíl Bajtín y sus reflexiones se convierten en la primera huella de las trazadas en el camino de la intertextualidad; la primera, puede decirse, es la polifonía. A partir de los estudios que dedica a la obra de Dostoievsky se da cuenta que la literatura puede ir más allá de la figura del autor y así entregar nuevas visones sobre ésta. Es decir: “[...] se trata no de un autor que escribió novelas y cuentos, sino de autores y pensadores varios que plantean un conjunto de exposiciones filosóficas: Raskólnikov, Myshkin, Stravroguin, Iván Karamázov, el Gran Inquisidor, etc.”¹⁵. Dentro de la obra estarán presentes ejes discursivos que atraviesan barreras en el discurso literario y se les empieza a considerar como expresiones literario-filosóficas de importancia en cuanto a las consecuencias generadas en el texto. Vuelve a insistirse en el paso del autor a segundo

¹⁴ Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 91.

¹⁵ Bajtín, M. (1998). *La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica*. México: FCE, 13.

plano por esta fuerza discursiva que adquieren los personajes. Bajtín da cuenta de ello gracias a la novela de Dostoievsky, pero las últimas expresiones literarias (tal vez más en Latinoamérica) han estado jugando con la veracidad del autor dentro de la obra y con ella misma al tomarse como una parte del todo en la escritura

En primer lugar debe considerarse que Bajtín no echa mano del término ‘intertextualidad’; en segundo, y aún más importante, hay una descentralización y desmitificación en la literatura de su parte. Fue uno de los primeros teóricos literarios cuya crítica no recaía en un análisis simple y redundante sobre una poética con determinadas características a resaltar, donde argumentaba que: “No es la crítica la que domina el material que tiene enfrente, sino que es el material el que la domina totalmente”¹⁶. No importa demasiado que esta percepción sobre crítica y obra tenga como referente a Dostoievsky, Rabelais o Swift, ya que Bajtín reconoció a estos elementos -sobre todo el “material”, es decir, el texto- como relaciones fundamentales en cuanto a la recepción del mismo. A eso se refiere la descentralización y desmitificación: tomar lo verdaderamente literario y en un segundo plano a la crítica (sobre todo porque esta última, en la mayoría de las veces, desplaza a la primera).

Otra forma de esta descentralización -o el restar importancia a funciones literarias determinada- es la mención a cómo debería presentarse la personalidad o psicología en los personajes. Bajtín observa que “[...] siempre se trata de las maneras de manifestar la personalidad en la vida misma y no de los recursos de su visión y representación artística

¹⁶ *Ibíd.*, p. 14.

condicionada a esa determinada estructura artística que es la novela”¹⁷. La “relación de dominación” o preferencia se traducirán en la intertextualidad como la inclinación a un marco teórico que permita la reflexión más que un esquema de análisis (esto a diferencia de otras teorías o términos que exigirán de la literatura el acoplamiento y rigor a sus métodos). Por ende, Bajtín descubre que la novela posee una pluralidad de voces que se hará notar por la crítica y, aún más importante, en el lector. Esta característica se traduce, más adelante, a lo que Bajtín llama “polifonía” o lo polifónico.

De acuerdo con el DRAE la polifonía es un “conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico”¹⁸. De manera que Bajtín imprime esa analogía para dar cuenta de una novela que presenta la simultaneidad de voces en una sola, en un “único” mensaje que, precisamente, no será leído como uno. Éste se leerá como doble y el discurso remitirá a otro olvidándose en ocasiones el punto de partida; o deberá elegirse al menos uno que contiene presente y pasado al mismo tiempo. Al respecto del pasado u “olvido”, Peter Sloterdijk comenta que “[...] existe mucha mayor ausencia de uno mismo en la vida cotidiana. ¿Cómo estar comiendo y viendo la televisión al mismo tiempo, por ejemplo, con imágenes de cadáveres desmembrados? No es extraño, por tanto, que la disociación sea, en sus diferentes manifestaciones, una patología en auge”¹⁹. La referencia, contextualizando de nuevo, remite a la música para dar cuenta de “disociaciones” o “particiones” como una problemática contemporánea y que se da en distintas condiciones y como una “patología” de estos tiempos. De manera que así

¹⁷ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁸ Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

¹⁹ Sloterdijk, P. “La música de las esferas y el olvido del ser desde todos los altavoces”, *Publicación Electrónica de la Universidad Complutense*, 14-2 (2006): 1-6, p. 5.

encuentra finalidad el mensaje polifónico en tanto disociación: recibiendo uno (presente) para recordar uno posterior (pasado) o viceversa y hacerlo conjunto (esto en algunas ocasiones). Por consiguiente, la novela polifónica consistirá en “someter los elementos polarizados y dispares de la narración a la unidad del propósito filosófico y al movimiento turbulento de los sucesos”²⁰, a través de elementos heterogéneos que “no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completo y equitativos, y [...] se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica”²¹.

Para precisarse más, la novela polifónica y la inclinación por una literatura dialógica son las dos grandes y primeras huellas que Mijaíl Bajtín imprime en el camino de la intertextualidad. Esta última adquiere la condición de diálogo siguiendo la forma “pluriestilística” de la cual hace uso y que, al mismo tiempo, conlleva hacia una “pluralidad de acentos”. Los términos (pluriestilística y pluralidad de acentos) son empleados por Bajtín para argumentar lo dialógico en la literatura. Encima, estos elementos también se encuentran en función del “propósito filosófico” del cual habla al definir la novela polifónica; esto por el simple hecho de que una obra, al establecer diálogo(s) con otra(s), cambiará su propósito o mensaje para dar paso a una escritura y estructura mayor. Lo dicho implica que la lectura no sea la misma, que lo contradictorio y opuesto se den cita para concebir un desafío (para el lector y, aún más interesante, en la literatura misma). Desafía decididamente el principal canon de la teoría del arte, dice Bajtín refiriéndose a esta forma literaria. Finalmente, novela polifónica y literatura dialógica serán elementos (re)tomados y (re)pensados por los subsiguientes pensadores que enfocan su interés en la intertextualidad.

²⁰ *Op. cit.*, Bajtín, p. 27.

²¹ *Ibid.*, p. 29.

En este caso, se continuaría con Julia Kristeva gracias a la propuesta del término intertextualidad en relación a esta cartografía o itinerario del término.

I.2 Desarrollo del término

Durante los meses de mayo y junio de 1968, Francia participa como actor y testigo en una serie de protestas de corte político, económico y social ante el gobierno de Charles de Gaulle. Los principales protagonistas de estos actos son los jóvenes estudiantes que en su mayoría manifestaban una inclinación a la izquierda política. También se unieron sindicatos y grupos de obreros que compartían algunos ideales en lo que fue una de las mayores huelgas y revueltas estudiantiles en la historia de Francia. Una crisis política, social y económica traerá consigo algunas consecuencias en la cultura. Esta última será removida y sacudida o, dicho de otra forma, entrará en acción por el simple hecho de que forma parte en cada uno de los factores que componen a la crisis en cuestión. Es, en la mayoría de las veces, la bandera que se iza y ondula como estandarte para manifestarse y tratar de abolir o exhibir las estructuras de poder. De esta forma, un grupo de franceses ante la ola de protestas del 68 deciden “unir fuerzas” para que a partir de la literatura, teoría literaria y crítica literaria, ofrezcan una forma de resistencia (una muy artística y cultural forma de oposición).

Los resultados, entonces, se traducen en el grupo conocido bajo el nombre de *Tel Quel*. El surgimiento y agrupamiento da inicio con la publicación de una revista que

privilegie la acción política y social a través de las formas literarias enunciadas con anterioridad. Ésta (también titulada *Tel Quel*) tendrá alcances inimaginables en materia literaria. Tales fueron los aportes en aquel año del 68 que a ese periodo se le conocerá como “la época de la teoría” o “los años salvajes de la teoría”, siguiendo a Manuel Asensi. Este teórico español desarrolla con profundidad la noción del post-estructuralismo a través de uno de los principales detonantes como lo fue *Tel Quel*. Hay que imaginar lo siguiente

[...] se analizarán las aportaciones de *Tel quel* a la teoría literaria del siglo XX, [...] en el terreno de la creación y constitución de nuevos conceptos hasta el punto de ser el lugar de donde Derrida extreme las prácticas más radicales de su deconstrucción, así como de nuevos “métodos” de aproximación y análisis de la obra literaria; en el de la constitución de la misma historiografía de la literaria (por ejemplo, dando a conocer en occidente los textos fundamentales de los formalistas rusos, los de Bajtín, etc.) [...] ²²

Sin duda uno de los máximos referentes para Kristeva cuando éste colaboraba con *Tel Quel* fue Jacques Derrida, pero no sólo se encontraba la figura de este teórico francés; el gremio estuvo conformado algún tiempo por Gérard Genette, Roland Barthes, Julia Kristeva y Marcelin Pleynet (implícito, claro está, Phillippe Sollers). Es pertinente reconocer dos aspectos que Asensi asume en la cita anterior. El primero tiene que ver con las aportaciones de *Tel Quel* en relación a la teoría literaria que se manifestó en formas como la creación y constitución de conceptos teórico-literarios. El segundo recae en esa “historiografía literaria” lograda a través de la recuperación o evocación a textos cuyo camino literario apenas despuntaba o ni siquiera iniciaba. Estos dos elementos serán conjuntados a la perfección con la figura de Julia Kristeva y el desarrollo de la intertextualidad, donde no se

²² Asensi, M. (2006). *Los años salvajes de la teoría: Phillippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch, 17.

habla de origen porque ya se han entregado algunas coordenadas de lo que fue de acuerdo a las propuestas de Bajtín.

De esta forma, en 1966 se publica el artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” escrito por Julia Kristeva. Este texto se imprime en el número 239 de la revista *Critique* a manera de resumen sobre dos textos del aún desconocido Mijaíl Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievsky*, de 1963; y *La obra de François Rabelais*, de 1965). A lo largo de sus páginas Kristeva concentra, absorbe, reflexiona y explica los postulados de Bajtín. Retoma conceptos claves como la ambivalencia (en el lenguaje y la literatura), el carnaval, la menipea, la novela polifónica y, por supuesto, el dialogismo. Este último, junto con la palabra ambivalente, es uno de los términos fundamentales porque ella se apropia de esta característica para llevarla a otros horizontes dentro de los estudios y reflexiones en literatura. El aprovechamiento desemboca en la advertencia de que el lenguaje poético que manifieste esta característica tendrá que ser leído como doble y, aún más importante, en la introducción y acuñación del término “intertextualidad” (*intertextualité*). De acuerdo con los ejes de ambivalencia y diálogo, Kristeva sitúa a la palabra en el centro de los dos anteriores sin hacer a un lado el hecho de que éstos no se distinguen claramente gracias a la palabra propia (o por lo que ellos mismo denotan). Así, sentencia:

Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de la intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*.²³

²³ Kristeva, J. (1967). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selección y traducción de Desiderio Navarro). Cuba: Casa de las Américas-UNEAC, 3.

A través de un autor que aún no es conocido para la mayoría de los ahí reunidos en el centro o la periferia de la crítica, la búlgaro-francesa “inicia un muy personal aprovechamiento de la concepción bajtiniana de la *dialoguichnost* (dialogicidad) – estrechándola por una parte, y ampliándola, por otra, para hacer de ella una práctica crítica subversiva, políticamente transformadora [...]”²⁴. La importancia radicó, de igual modo, en la doble lectura sobre los textos por estar conformados a manera de mosaico. Kristeva trajo consigo estas ideas en plena efervescencia revolucionaria, en la época donde la cultura anunciaba al psicoanálisis, la lingüística, la literatura y el marxismo como principales armas contra el poder y opresión que se ejercía en el individuo y, de paso, en los textos.

Desarrolló un término que ha creado una gran cámara de ecos donde se ha distorsionado y pierde el punto de origen en algunos momentos al hablar, por supuesto, de la intertextualidad. Lo adecuado sería ahondar en lo que se propone en el artículo, pero será más adelante cuando se precise a detalle los postulados de Kristeva para no solamente describirlos sino llevarlos a un “análisis”. Dicho de otra forma, la intertextualidad superará a los estudios estructuralistas en la medida que reflexione “en” y “por” los textos, sin ataduras. A esto se sumarán algunos conceptos de la teoría de Jacques Derrida quien, bajo esta línea intertextual (y deconstructiva), aporta elementos que sirven para cuestionar la relación entre textos. Sin ser teoría literaria como tal, el filósofo francés será clave con algunos aportes al análisis de la obra de Roberto Bolaño.

I.2.1 La “huella” intertextual

²⁴ *Op. cit.*, p. V. En la introducción que hace Desiderio Navarro en su propio libro, la figura de Kristeva también forma parte indispensable e importante de esta teoría literaria subversiva.

Como el mismo término lo sugiere, lo “múltiple” implica particiones y movimientos que rompen con lo unívoco donde, al igual que el discurso de Bolaño, no hay un origen o centro definido, o una huella²⁵ en el último de los casos. Ésta última, recordando de una manera íntima a la narrativa del chileno, “[...] supone la idea de un original al que se refiere, del que es huella y que es hallado en la percepción, etc. Sin embargo, el rasgo singular de la huella derridiana es precisamente la *imposibilidad de encontrar originales en su presencia inmediata*”²⁶.

Mientras más cerca se está en la propuesta de Bolaño como huella, puede notarse esa imposibilidad de encontrar o situarse en un origen. La búsqueda de las huellas (ya no se dirá “origen”) quedan patentadas a través de los escritores mejor fabulados donde figuran Cesárea Tinajero, Benno von Archimboldi, J.M.G. Arcimboldi, y otros personajes como el emblemático Carlos Wieder y el supuesto asesino de mujeres en Santa Teresa en 2666. Dichos personajes sugieren las principales huellas en su obra, aunque existen otras -no por ello menores- como la de los escritores bárbaros, las generaciones de Marías Expósito, los escritores de *La literatura nazi en América*, etcétera. La importancia versa en cómo Bolaño conformó esas huellas que, en su “presencia inmediata”, entregan la imposibilidad de origen o sólo dejan que el ardor del fuego las consuma por unos segundos.

Para reflexionar sobre lo anterior, es necesario referir a ciertas cuestiones de la huella en cuanto a la lógica metafísica de inicio y fin de la cual habla Derrida. Siguiendo a

²⁵ Con origen y huella se evocan dos probables sustentos para lo que el francés desarrolló como gramatología y la construcción del significado. Cristina de Peretti apunta al respecto: “Ya Saussure afirmaba, desde luego, que el lenguaje es un sistema de significaciones cuyo valor reside en las diferencias entre sus elementos. Sólo que –dirá ahora Derrida- [...] dicho juego articulado, complejo, nunca sencillo ni simple, supone una serie de reenvíos significantes que impiden que un *elemento simple* esté presente en sí mismo y no remita más que a sí mismo”. De Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: texto y desconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 71-72.

²⁶ *Ibíd.*, p. 72.

de Peretti: “Por una parte, pone en cuestión –tacha- la idea misma de inicio (archia, origen) y de fin (teleología): lógica del proceso por el cual la metafísica cree poder dominar su lenguaje y sus propios límites”²⁷. El “fin”, como lógica metafísica contemporánea, altera de manera total a las estructuras y pensamiento del hombre. De ahí se comprende que “la huella es un elemento estratégico fundamental de la economía derridiana de la deconstrucción”²⁸ y que, al mismo tiempo, Derrida hable de clausura en lugar de fin.

Como lo hiciera Jorge Luis Borges en el relato²⁹ de “Pierre Menard, autor del Quijote”, se tratará de realizar una estrategia similar para así comprender “el discurso fuera del centro”. De esta manera, las principales consecuencias de la huella son las siguientes: a) Rompe con la irreversibilidad del tiempo (concepción lineal de la temporalidad); b) acaba con una lógica de la identidad; y c) acaba con el centro privilegiado. Mientras que, por otro lado, las consecuencias en el discurso de Bolaño serían las siguientes: a) Rompe con la irreversibilidad del tiempo (concepción lineal de la temporalidad); b) acaba con una lógica de la identidad; y c) acaba con el centro privilegiado.³⁰

²⁷ *Ibíd.*, p. 73.

²⁸ *Ibíd.*, p. 74.

²⁹ Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

(...) la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

(...) la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Borges, J. L. (2003). “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*. Madrid: Alianza, 52-53.

³⁰ Estas características y consecuencias de la huella provienen de la concepción derridiana que enuncia de Peretti al referirse a la huella como pensamiento. Siguiendo a Derrida, sugiere que: “Por otra parte, el pensamiento de la huella, al tiempo que rompe con la evidencia de la IRREVERSIBILIDAD DEL TIEMPO (concepción lineal de la temporalidad), ACABA CON TODO RECURSO A UNA LÓGICA DE LA IDENTIDAD, con todo recurso a la ESTRUCTURA CENTRADA que no es otra que la historia de la metafísica como discurso teórico centrado alrededor de un CENTRO PRIVILEGIADO: LA PRESENCIA.

La obra de Bolaño es una representación *ad hoc* de la huella derridiana. Los elementos de los cuales se construye dan lugar a una de las últimas huellas de la narrativa latinoamericana que pone en tela de juicio al discurso, a su propia estructura y escritura. Para ejemplificar, pueden considerarse con detenimiento las tres consecuencias anteriores. Entonces, “acabar con en el centro privilegiado”, remite a la conjugación de una obra mediante procedimientos y elementos que juegan o se alejan del canon (con palabras del carnaval y la menipea o evocar géneros en la periferia de la literatura, por ejemplo). Después, “acabar con una lógica de la identidad” significa la capacidad de fabulación en ciertos personajes para difuminar las barreras de lo literario y “metaliterario”. Por tanto, la principal consecuencia recaerá en la pérdida de una identidad o el juego de lo identitario (esto, también, en el propio escritor y lector). Por último, “romper con la irreversibilidad del tiempo” funciona como una de las máximas en Bolaño.

Debe tenerse cuidado con el tiempo en su obra ya que la manipulación de éste suele estar en total detrimento con el lector y el propio texto. Las estructuras podrán atraerse o repelerse entre sí, pero se ha visto que el resultado sería el mismo: la imposibilidad de origen. Entonces, al mantener a “a, b y c” (las tres consecuencias de la huella y de la obra Bolaño) como mecanismo de una propuesta literaria, habrá ciertos recursos sin los cuales eso no sería posible. En sí, “a, b y c” conforman a la armadura pero no al instrumento o arma de ataque y defensa. Bolaño lo consigue a través de “saltos literarios” de gran ambición que logran imprimirse en la mayor parte de su obra, gracias a personajes y situaciones que van de una obra a otra. Derrida utiliza un concepto que remite condiciones y consecuencias un tanto parecidas; lo nombra “iterabilidad”.

Dicho de otro modo, la huella es un elemento estratégico fundamental de la economía derridiana de la deconstrucción”. *Op. cit.*, 73-74. Las mayúsculas, a manera de énfasis, son propias de este trabajo.

I.2.2 La “iterabilidad” y los personajes de Bolaño

La “iterabilidad” funcionaría como base para la noción de uno o más significados de acuerdo a sus condiciones. Por tanto, se sostiene que “A la naturaleza del habla y de la escritura le corresponde no estar confinada en unas estructuras rígidas de sentido, sino construirse en sistema de signos con sus propiedades específicas: independencia semiótica y repetitividad”³¹. Es así como, a través de esta propiedad de la “repetitividad”, surge la noción de iterabilidad en tanto estructura y alteridad fijadas para un posible significado o sentido y de la que Derrida expone lo siguiente: “Esta iterabilidad (*iter*, de nuevo vendría de *itara*, ‘otro’ en sánscrito, y todo lo que sigue puede ser leído como la explotación de esta lógica que liga la repetición a la alteridad) estructura la marca de escritura misma”³². En efecto, si la iterabilidad estructura a la escritura misma (en tanto posibilidad de signo y significado), existirán determinadas escrituras logradas mediante dicha “explotación de la lógica” (repetición).

Una de esas escrituras pertenece a la obra de Bolaño; es decir, el escritor utiliza la “repetitividad” en gran parte de su producción literaria mediante personajes y situaciones para (en)marcar las estructuras de la novela y a su escritura misma. Por ello es común la presencia o aparición de personajes en una o más obras donde su protagonismo va en aumento o no se altera. Por ejemplo, Auxilio Lacouture, aparecerá en *Los detectives salvajes* narrando su encierro en el baño de la torre de Humanidades de la UNAM en el 68 gracias a la intervención militar, para después continuar con esa historia (y otras que se unen) en *Amuleto* donde su protagonismo ya es total. Un caso similar es Abel Romero, ex

³¹ *Op. cit.*, p 79.

³² Derrida, J. (1989). “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 356.

policía y detective chileno, quien cuenta cómo conoce a Arturo Belano en una reunión de exiliados chilenos en una página que después incrementará en *Estrella distante* e incluso, de cierta forma, en “Joanna Silvestri” de *Putas Asesinas*. Los ejemplos son varios y podría continuarse el listado. Sin embargo, es importante resaltar una característica más de la iterabilidad.

En *De la gramatología*, siguiendo el apartado “De la gramatología como ciencia positiva”, Derrida aborda el problema de lo múltiple en el sentido. Sugiere que “Esta pluridimensionalidad no paraliza la historia en la simultaneidad, corresponde a otra capa de experiencia histórica y también se puede considerar, a la inversa, el pensamiento lineal como una reducción de la historia”³³. Esto quiere decir que todo significado, al pertenecer a una cadena de significación, podría adquirir uno en el sistema que se conforma a partir de lo anterior. No hay significaciones adecuadas o correctas, agrega Derrida. Aunado a eso, el carácter de pluralidad en la escritura no puede hacerse a un lado ni, mucho menos, restarle importancia. De Peretti, retomando lo anterior, explica que “La gramatología es la ciencia del *origen tachado*, donde la tachadura, que se produce gracias a la estrategia de la escritura, indica que el origen no es simple sino plural y complejo”³⁴. Dicho esto, la autora retoma la idea de gramatología como ciencia para hablar de la iterabilidad y agrega: “La posibilidad de *iterabilidad* del signo produce, a su vez, su perpetua alteración. De ahí que todo signo sea polisémico”³⁵. En consecuencia, la “repetitividad” no será la única ni más determinante característica en la iterabilidad, más bien ésta se logra a través de oposiciones entre el sentido y sin sentido, la lógica y lo ilógico (oposiciones binarias, si quisiera

³³ Derrida, J. (2005). *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 113.

³⁴ *Op. cit.*, p. 74.

³⁵ *Ibíd.*, p. 79.

recordarse). La condición de posibilidad de un signo -de una escritura- es, en primer lugar, que pueda ser repetido para que, en segundo, plantee una fuerte ruptura en su contexto. Lo fundamental, hasta ahora, sería entender que la iterabilidad arruina a toda enunciación entendida como única, singular y original, y que Bolaño emplea el recurso con su personaje Archimboldi-Arcimboldi. Entonces, sin más, la enunciación del personaje se volverá subversiva y sus consecuencias serán mayores al inclinarse hacia la totalidad como ya se ha apuntado.

I.2.3 Consecuencias de la "iterabilidad" en la novela de Bolaño

En el volumen *Entre paréntesis*, donde se reúnen ensayos, artículos y discursos, Bolaño escribe en "La novela como puzzle" acerca de Antoine Bello y su obra *Elogio de la pieza ausente*. En líneas generales, este artículo versa sobre la opinión y descripción de la novela del francés. Funciona como

[...] una novela policial, con asesino en serie, con jugadores de puzzle, incluso con campeones de puzzle de velocidad, y cuya estructura se corresponde con la de un puzzle cuyas piezas el lector debe armar o ensamblar, entre otras cosas para llegar a descubrir al asesino, pero también, sobre todo, para disfrutar, que es el fin primero de cualquier novela, el placer no comprometido sino con el placer.³⁶

La novela se divide en tres partes como *Los detectives salvajes*, pero, más allá de una división o estructura, ambas obras comparten una cierta manera de narrar a través de una determinada propuesta literaria. La segunda parte de *Elogio de la pieza ausente* se compone de 48 capítulos que conforman una estructura mayor. Ésta es un gran rompecabezas donde la última pieza se ha perdido. Bolaño apunta que:

³⁶ Bolaño, R. (2005). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 161.

La novela de Antoine Bello está, además, narrada desde diferentes ópticas y géneros, entre ellos el epistolar, el policiaco, el satírico, el de aventura, el etnográfico, el populista, el simbólico, el naturalista, sin excluir capítulos en donde la exposición de la cosa contada se apoya en las matemáticas, la lógica o la religión. Estamos, en una palabra, ante una gran novela y, sobre todo, ante un gran novelista de apenas treinta años cuya obra futura sin duda nos deparará grandes sorpresas.³⁷

¿Recuerdan, estas palabras, a una narrativa similar? Refiriéndose a un empleo de la técnica donde la linealidad y lo cronológico no forman parte de la estructura novelística, Bolaño compartió con Bello esa máxima. Es decir, una obra lograda a la usanza del rompecabezas para dar paso a la multiplicidad de los distintos elementos que conforman las novelas. Si Bello lo consiguió a través de una novela, Bolaño hizo lo mismo con *Los detectives salvajes* y otras más. El juego del “puzzle” escriturario se imprime a la perfección y encuentra sus mecanismos a través de los conceptos de Derrida que se han mencionado hasta ahora (resaltando, sobre todo, el de “iterabilidad”). Sin perder de vista la novela de Bolaño lograda bajo dichos mecanismos, puede recordarse -por último- una condición más de la intertextualidad guiada bajo la teoría derridiana y dando paso al marco teórico con Kristeva. Una última parada en el recorrido intertextual que traerá a colación los últimos parámetros para el análisis a Archimboldi-Arcimboldi en la novela de Bolaño.

I.3 La intertextualidad como crítica y análisis contemporáneo

Ante el gran y creciente interés en su tratamiento, la intertextualidad ha sobrepasado los estudios literarios para posicionarse en disciplinas como el cine, la pintura, las artes plásticas o la música, por nombrar algunas. En un inicio se habló de la pertinencia que ejerce el lector al respecto del hecho intertextual, pero es, en principio, el texto y las

³⁷ *Ibíd.*, p. 162.

características que lo componen el primer elemento a revisar; después, el contexto en el cual aparece. Esto significa que la naturaleza de todo texto será variable por elementos diversos como época, discursividad, estilo, figuras retóricas, temática, autor. En palabras de Graciela Reyes, el discurso literario es inherente a la citación, por lo tanto, ella considera lo intertextual de la siguiente forma: “La intertextualidad no es un rasgo de la literatura, sino una condición *sine qua non* de todo texto, pero en la literatura, en lugar de funcionar de modo automático y no siempre perceptible, como en otros textos, la intertextualidad es puesta en evidencia como tema de la escritura”.³⁸ Entonces, se justifica que la evolución haya transgredido ciertas barreras y ahora se vea a la intertextualidad como un aparato de análisis que deba funcionar en el texto siguiendo, en primera instancia, al hecho dialógico. Sus implicaciones y consecuencias, por tanto, dependerán de cómo se aborde teóricamente. No obstante, sin importar lo preciso que pueda resultar el análisis, sólo se vislumbrará la “clausura” pero no se hablará de un “fin” en el texto y esta es una de las primeras consecuencias al respecto en la escritura de Bolaño.

Lo contemporáneo radica en las últimas prácticas que tienen como base o crean una terminología para analizar y afianzarse a los textos. El mejor y mayor ejemplo de esta práctica estructural es Gérard Genette con su “literatura a la segunda potencia” enfocada en una lectura acaparadora; consideraciones puntuales al texto que van desde las relaciones taxonómicas hasta la construcción del discurso. Fue en 1972, con *Figuras III* (en el apartado de “El discurso del relato” que da paso a la noción de “narratología” gracias a su ensayo de método) y en *Introducción al architexto* de 1979, donde esbozó apuntes que

³⁸ Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 45.

culminarían en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982). En este último anotaba lo siguiente y es ahí que se desprende una mirada diferente para observar el texto:

El objeto de la poética (decía yo poco más o menos) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse “la literariedad de la literatura”), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular.³⁹

Estas categorías generales o trascendentes se convertirán en las “relaciones paratextuales” (o transtextuales) que sugiere el propio Genette diciendo: “Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad”⁴⁰. Por lo que sigue, se comienza a desarrollar una nueva intertextualidad⁴¹ que dejará de lado algunas cuestiones para centrarse en las categorías del texto bajo una terminología específica.

De manera similar y para repasar de manera breve el trabajo en América, Lauro Zavala, investigador y teórico mexicano, ha emprendido lo que muchos han querido establecer en materia intertextual traducida una terminología aplicada de 125 términos pertenecientes al fenómeno intertextual en literatura y otras disciplinas. Se está partiendo,

³⁹ Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 9.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 10.

⁴¹ Una “nueva intertextualidad” significa el aterrizaje de los conceptos a un campo que apenas contaba con algunos en el terreno literario de la relación dialógica entre textos. Debe recordarse que la noción de intertextualidad había sido establecida por Kristeva en 1966 de manera muy particular. Ella no proponía conceptos ya establecidos pero no por ello sus análisis y reflexiones perdían importancia. Al tomar en cuenta las palabras en el relato, la ambivalencia de éstas, la novela subversiva, el dialogismo, el carnaval y la menipea, sus conclusiones resultan un tanto filosóficas más que terminológicas. De ahí que Genette postulara, comentara y enriqueciera su literatura a la segunda potencia: “El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de *intertextualidad*, y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico. Por mi parte, defino a la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”. *Ibíd.*, p. 10.

entonces, de una base que posteriormente permitirá resultados unidireccionales, a primera instancia. Pero una terminología no es suficiente para proponer o encarar un análisis y de ello es consciente Zavala al incluir en los elementos de análisis intertextual ciertas preguntas claves que ayudan a reflexionar los textos. Algunas de ellas se traducen de la siguiente manera: ¿En qué condiciones se produce aquello que es interpretado?; ¿En qué condiciones se produce la interpretación?; ¿Qué elementos son específicos del texto?; ¿Cómo son las relaciones con los otros textos o códigos?; ¿Se juega con los códigos del texto? Continuado, dice Reyes: “La incorporación de otros textos literarios en el texto presente puede aparecer como no premeditada, o mostrar diversas premeditaciones [...]”⁴². Empero, lo que no parece premeditado son, precisamente, esas preguntas que se hacen al texto más allá de la teoría. Así, es Kristeva con el “ideologema” que logra componer una muy particular teoría hacia el texto. Su teoría, capaz de alojar y arrojarlo al momento, es de las más precisas en cuanto a la inserción de un texto a otro y las cargas ideológicas que llevan consigo.

A partir de este momento, podrá entenderse el porqué de la recapitulación general de la intertextualidad para después abordar su carácter de “contemporaneidad” (hecho que sólo implica sus últimas manifestaciones en teoría literaria). No como la más importante pero sí trascendente e interesante, la propuesta de Kristeva, de un tiempo a la fecha, comenzó a desplegarse en el terreno de la literatura, teoría literaria, literatura comprada e implicaciones de los postmoderno como una manera de relacionarse, reflexionar y analizar al texto. Intertextualidad, transposición, ambivalencia, subversión e ideologema se dan cita a partir de ahora para volcarse en la literatura dialógica de Roberto Bolaño.

⁴² *Op. cit.*, Reyes, p. 47.

I.4 Marco teórico (Julia Kristeva)

En 1974, tras el auge y uso excesivo del término intertextualidad, -y siguiendo *La revolución del lenguaje poético*- proclama lo siguiente

El término de *intertextualidad* designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otros; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de *transposición*, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un significante a otro exige una nueva articulación de lo tético – de la posicionalidad enunciativa y denotativa.⁴³

La trasposición implica el paso de un significante o idea de movimiento a manera de nuevas enunciaciones e implicaciones en la estructura a la cual se injerte. Este traslado traerá consigo cargas ideológicas de las que Kristeva reflexionará a través de Bajtín cuando éste apunte a que la ideología posee un carácter semiótico, una noción de materialidad. Al respecto, Bajtín exponía que todo producto ideológico es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, de la materialización de las cosas. Por consiguiente, el discurso (las palabras) adquiere su valor en tanto su significado y materialización en la literatura dentro y fuera de ésta. De ahí la siguiente reflexión que funciona como la causa de que Bajtín decidiera hablar de ideologema al enfrentar dicho problema en la literatura rusa: “No se tenía en cuenta el hecho de que el contenido refleja tan sólo un horizonte ideológico, el cual únicamente representa en sí un reflejo refractado de la existencia real. Descubrir un mundo representado por un artista no significa penetrar en la realidad efectiva de la vida”⁴⁴.

⁴³ Kristeva, J. (1974). “La révolution du langage poétique”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selección y traducción de Desiderio Navarro). Cuba: Casa de la Américas-UNEAC, vii.

⁴⁴ *Op. cit.*, Bajtín, p. 62.

A partir de ahí, Kristeva designará al ideograma de la siguiente forma: “El ideograma es una función que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales”⁴⁵. Por “materializada” se entiende el carácter semiótico que contiene cada texto o, también, en cada ideología. Esto adquiere aún mayor importancia si se tiene en cuenta la formación e interés en semiótica por parte de Kristeva que, a la vez, figura como una muy distinta a la de otros o reformulada a partir de ellos (Pierce y Saussure, por ejemplo). Nos dice que: “[...] la semiótica penetra todos los ‘objetos’ del dominio de la ‘sociedad’ y del ‘pensamiento’, lo que quiere decir que penetra las ciencias sociales y busca su parentesco con el discurso epistemológico”⁴⁶. La francesa realizó (re)lecturas puntuales que dieron paso a elementos como lo simbólico articulado desde la semiótica (lectura a Jaques Lacan), los conceptos de genotexto y fenotexto (Freud y Lacan), la teoría del discurso ajeno, dialogismo y carnavalización (Bajtín), y la repetición del signo (Derrida). Esto, en consecuencia, trae consigo un nuevo estudio de las formas literarias que va más allá de estructuras lingüísticas, un “estudio literario” que dé cuenta de la relación de un texto con otro(s) y, al mismo tiempo, con su contexto.

La relación entre textos es vista en *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* de una manera casi total. La importancia recaerá en este texto no sólo porque ahí surja el término de intertextualidad, sino por su desarrollo teórico-filosófico-literario en cuanto a la novela y su conformación que, más adelante, se complementará con *El texto de la novela* al volver al ideograma. Los apartados indispensables del artículo son la palabra en el espacio de textos, la palabra y el diálogo, la ambivalencia, la clasificación de las palabras del relato, el

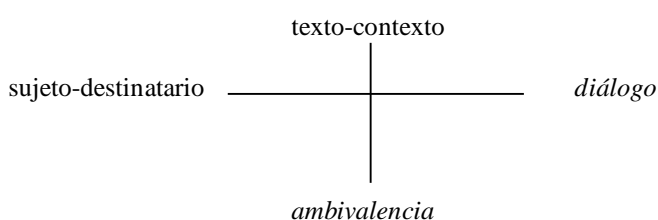
⁴⁵ Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 148.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 29.

carnaval, la menipea y la novela subversiva, que serán agotados porque son los elementos para el análisis a emprender.

a) Sobre la palabra en el espacio de textos

Al hablar sobre el estatus de la palabra, Kristeva menciona tres dimensiones que lo conforman; son el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. Será a través de ellos la conformación del diálogo de la palabra (en una estructura mayor, la novela) y la realización de la figura de los ejes horizontal y vertical. La imagen sería la siguiente



Kristeva apunta, sobre la ambivalencia, que “[...] implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor son una misma cosa”⁴⁷. Por tanto, si la palabra se coloca en el centro de estos ejes -no por disposición sino por el cruce entre ambos- tendrá que ser leída a través de otras, o bien, “leerse como doble” como ya lo apuntaba la francesa. “Diálogo” y “ambivalencia”, términos empleados por Bajtín, exponen, en teoría literaria, la absorción y transformación de textos, el “mosaico de citas”.

b) La ambivalencia

Se ha definido qué implica la ambivalencia y cómo funciona en el texto, sin embargo, esta característica encierra propiedades en sí misma que le otorgan una mayor complejidad. En principio, Kristeva apunta que “[...] el espacio ambivalente de la novela se presenta como

⁴⁷ *Op. cit.*, Kristeva, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selección y traducción de Desiderio Navarro), p. 6.

ordenado por dos principios de formación: el monológico (cada secuencia siguiente está determinada por la precedente) y el diálogo (secuencias transfinitas inmediatamente superiores a la serie causal precedente)”⁴⁸. Una bifurcación que funciona de manera similar a la establecida en la palabra por el eje horizontal y vertical. Más aún, el término interviene en la estructura novelística a través de dos espacios llamados de la misma forma (dialógico y monológico). Con lo anterior, Kristeva evoca las reflexiones de Bajtín en cuanto a esos espacios: el primero es la postulación de la “translingüística” como aquella ciencia capaz de comprender las relaciones intertextuales de “valor social” o “mensaje” en la literatura; el segundo requiere una “[...] reevaluación de la estructura novelística, que toma la forma de una clasificación de las palabras del relato ligada a una topología del discurso”⁴⁹, a las nuevas formas narrativas.

c) La clasificación de las palabras en el relato

Desarrolla Kristeva, siguiendo a Bajtín, tres categorías de palabras en el relato: la palabra directa, la palabra objetual y la palabra ambivalente. La primera tiene que ver con el autor, es decir, aquella palabra que anuncia y enuncia de manera denotativa la comprensión objetiva directa. En consecuencia, el problema en torno a esta palabra es que “Ella sólo se conoce a sí misma y a su objeto, al cual se esfuerza por ser adecuada (no es ‘consciente’ de las influencias de las palabras extrañas)”⁵⁰. Esto último señala directamente al autor en aquella argumentación de reconocer su discurso como propio.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 8-9.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 9.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 9.

En la palabra objetual se tiene el discurso de los personajes y habrá también una significación objetiva directa que, por otro lado, no se sitúa al nivel del discurso del autor sino hallándose a distancia de él porque “Está orientada hacia su objeto y, a la vez, ella misma es objeto de la orientación del autor”⁵¹. Por último, la palabra ambivalente se sirve de la palabra de otro para imprimir en ésta un nuevo sentido que, al mismo tiempo, conserva el sentido que ya poseía. “Esa palabra ambivalente es, pues, el resultado de la unión de dos sistemas de signos”⁵². Podría ser, entonces, aquella palabra situada en el centro del cruce de los ejes.

Después, la palabra ambivalente se divide en tres categorías distintas que son la imitación, la parodia y la polémica interior oculta. La primera se caracteriza porque “[...] el autor explota el habla de otro, sin chocar con el pensamiento de éste, para sus propios fines; sigue su dirección, al mismo tiempo que lo vuelve relativo”⁵³. Totalmente contraria, la parodia trae consigo la particularidad de introducir la significación opuesta, es decir, el pensamiento que conduce al “choque” de acuerdo a la palabra del otro. Finalmente, la categoría de “la polémica interior oculta” en la palabra ambivalente se define de la siguiente manera

[...] se caracteriza por la influencia activa (es decir, modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Es el escritor el que “habla”, pero un discurso extraño está presente constantemente en esa habla que él deforma. En este tipo *activo* de palabra ambivalente, la palabra de otro está representada por la palabra del narrador.⁵⁴

⁵¹ *Ibíd.*, p. 9.

⁵² *Ibíd.*, p. 10.

⁵³ *Ibíd.*, p. 10.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 10.

Sin duda, la palabra ambivalente es muy importante de acuerdo con la función y construcción narrativa (pensando, sobre todo, en la de Bolaño). Tal es la pertinencia de esta palabra en sus tres categorías que Kristeva realiza la sentencia acerca de la novela como único género que posee palabras ambivalentes. Al mismo tiempo, la ambivalencia sería el concepto que desembocaría en el de ideologema ya que Kristeva agrega: “Remite al estudio, a través del lenguaje, del espacio novelístico y de sus transmutaciones, estableciendo así una relación estrecha entre el lenguaje y el espacio y obligándonos a analizarlos como modos de pensamiento”⁵⁵.

d) El carnaval, la menipea y la novela subversiva

Estos tres elementos se encierran en el llamado “discurso dialógico” cuya característica principal es la lectura de otras escrituras para dar paso a una “génesis destructora”. Para comprender las implicaciones del carnaval (lo carnavalesco) en la novela debe tomarse en cuenta que éste “[...] cuestiona a Dios, autoridad y ley social; es revolucionario en la medida en que es dialógico [...]”⁵⁶ y que, al mismo tiempo, maneja y hace uso de temas tabú que, en la mayoría de las veces, se imprimen a través del inconsciente. Esto trae consigo al diálogo como un discurso desconocido y perseguido, visto desde “[...] lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la loa y la maldición, la risa y las lágrimas”⁵⁷. Además, en el carnaval se es actor y espectador a la vez y por ello se da la aniquilación del sujeto (autor), para que el hombre con máscara (el otro) enuncie⁵⁸. A saber,

⁵⁵ *Ibíd.*, pp. 23-24.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 14.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 14.

⁵⁸ ¿Quién enuncia -por ejemplo- en la novela de Bolaño? ¿Archimboldi a Archimboldi, o viceversa? El mismo Bolaño también entra en esta “génesis destructora” y de ahí la riqueza y dificultad en la lectura que, por

en contraposición a lo carnavalesco se encuentra lo épico cuya propuesta se encamina a lo particular, sincrético y monológico.

Por último, la novela subversiva conjunta a las dos anteriores -el carnaval y la menipea- para funcionar como la piedra angular en la topología del discurso. Esta forma de escritura se revela a través de la imposibilidad de leer y reescribir la historia. La posibilidad “[...] es palpable en la literatura que se anuncia a través de los escritos de una nueva generación en los que el texto se construye como *teatro* y como *lectura*”⁵⁹. A partir de esta dicotomía, se establecen dos modelos de organización narrativa a partir de dos categorías dialógicas que son: 1. Sujeto (S) $\leftarrow \rightarrow$ Destinatario (D), y 2. Sujeto de la enunciación $\leftarrow \rightarrow$ Sujeto del enunciado. El primero implica la relación dialógica; el segundo, las relaciones dentro de ella en sus variantes. Por añadidura, la novela polifónica -trastocando a la subversiva- funcionaría de la siguiente manera: “El interlocutor del escritor es, pues, el escritor mismo en calidad de lector de otro texto. El que escribe es el mismo que lee. Siendo su interlocutor un texto, él mismo no es sino un texto que se relee escribiéndose”⁶⁰. En consecuencia, podrá comprenderse hasta ahora la riqueza del pensamiento de Kristeva y por qué resultaba pertinente la inclinación a sus reflexiones, ya que, una novela construida a través de lo épico (donde D se convierte en la entidad absoluta) sólo presenta al diálogo a tal punto de reducirlo o, en última instancia, eliminarlo.

La obra de Roberto Bolaño es ejemplo adecuado de novela subversiva realizada mediante palabras ambivalentes, de diálogo como armonía y ruptura al mismo tiempo y a

fuerza, tendrá que ser de ida y vuelta bajo estas categorías de las palabras para después sostenerla como una topología propia de su narrativa.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 21.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 21.

modo de transformación. La ambivalencia que aquí ocupa se verá sólo en tres de sus obras a partir de un personaje que funciona como palabra ambivalente (iterabilidad y polifonía); recordando que la mayor parte de su literatura se encuentra bajo esta poética o topología discursiva moderna, contemporánea. Kristeva apuntaba a que el dialogismo sea quizás la base estructural intelectual de nuestra época. Si esto es así, cabe repetirse de nuevo que la literatura de Bolaño se encuentra lograda o parece no encontrar otra forma de estructura más que a partir de éste (tal vez como una de las últimas en Latinoamérica). Termina su texto considerando este tipo de novela y agrega: “Confirman esta hipótesis el predominio de la novela y de las estructuras literarias ambivalentes, las atracciones comunitarias (carnavalescas) de la juventud, los intercambios cuánticos, el interés por el simbolismo correlacional de la filosofía china, para citar provisionalmente sólo algunos elementos notables del pensamiento moderno”⁶¹. Uno de los elementos en literatura -siguiendo el pensamiento moderno- es la forma de escritura que conjunta palabras ambivalentes, las del carnaval y la menipea, como parte de un discurso subversivo dentro y fuera de éste. La palabra de Bolaño conduce a esta tipología de discurso que puede ser analizada a través de esta teoría intertextual expuesta y comentada por Kristeva, donde la palabra será también sometida a una contextualización y revisión tal como la teoría.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 24.

II. ROBERTO BOLAÑO FUERA DEL CENTRO

Roberto Bolaño Ávalos (Santiago de Chile, 1953 – Barcelona, 2003) se sitúa, en ocasiones y de un tiempo a la fecha, en el ojo del huracán de los estudios literarios. Es imposible no mencionar un hecho que no del todo puede enjuiciarse como extraliterario: la muerte del escritor. Dos son los factores que marcan a este discurso “no lineal” siguiendo la idea de lo extraliterario. Incluso, para puntualizar más, se dividirá a la palabra como lo “extra” y lo “literario”, sin perder de vista su obra. Así, la primera consecuencia de lo “extra” se adjudicaría a la temprana muerte del autor en una de sus grandes etapas como escritor⁶². Víctima de una insuficiencia hepática, Bolaño abandona el oficio de la escritura “para siempre” y, de ahí, lo “extra” no dejará de sostener o apuntar a lo “literario”. Lo “extra” que gira en torno a la obra (no a la figura) de Bolaño interviene en las obras escritas a partir de 2006 por su inclinación a la apertura. Es decir, dichos escritos (*El tercer Reich*, *Los sinsabores del verdadero policía* e incluso *El secreto del mal*) fueron escudriñados con detenimiento, por editores y amigos, para entregar una obra que nunca se sabrá completa o incompleta.

Lo anterior es la gran característica de lo “extra” inscrita en lo literario (ahora sin comillas) por Bolaño. Ha sido uno de los últimos fallecimientos literarios más productivos por más paradójico que resulte o se muestre a primera vista. La expresión remite a que tras su muerte se dieron a la tarea de publicar la obra que, a pesar de contar con la característica

⁶² Las opiniones son varias y siempre dependerán de los lectores a los cuales el chileno se echó al bolsillo. En su libro *El hijo de mister playa*, Mónica Maristain entrevistó a Carmen Boullosa quien, durante el curso de la entrevista, decía la emblemática frase: “Si Bolaño hubiera conseguido su hígado, seguiría entre nosotros escribiendo libros maravillosos. A lo mejor el aplauso que recibiría no sería tan fuerte como el que suena ahora, cuando en el medio hay un cadáver, un sacrificio”. Maristain, M. (2012). *El hijo de mister playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*. México: Almadía, 94.

de “inacabada”, ahora se conoce y parece no dejar resquicio alguno en su recorrido literario. De esta manera, puede comprenderse la implicación de lo “extraliterario” en la conjugación de su obra y el hecho de que lo “extra” no es más que un guiño a lo literario. Empero, la idea de lo “extraliterario” forma parte del discurso fuera del centro, es decir, de la narrativa realizada por el chileno a través de sus trece novelas y cuatro libros de cuentos en su propuesta de obra total, acaparadora. No es más que una de las características narrativas perteneciente a Bolaño y que, sin duda, causan cierto revuelo por las circunstancias descritas. En otras palabras, lo “extraliterario” en él recae en lo que verdaderamente interesa y forma parte de la figura en la que se ha convertido: su propia poética. A partir de ésta se conduce y justifica el mote de “narrativa no lineal” que significa, como primer acercamiento, una escritura constituida mediante elementos alejados un tanto de los marcos literarios y creadora de una novela total.

Son varios los elementos que se reconocen y otorgan a la obra de Bolaño para destacarla como una propuesta innovadora y desafiante a determinados próceres del canon. La escritura emprendida a través de los grandes temas de la literatura como la muerte, el sexo, el amor, el crimen, la misma literatura, la figura del autor, las sagas literarias o lo erótico, por mencionar algunos, son ciertas herramientas con las que traza su obra. No obstante, la vuelta de tuerca se encuentra en la ruptura de la mirada y tratamiento decimonónico del asunto. Bolaño convoca, recordando la teoría de Kristeva al final del primer capítulo, una tipología de discurso narrativo construido a través de palabras ambivalentes que dan origen a una novela subversiva⁶³. Por tanto, una de las riquezas que se imprime en su obra (la cual varios de sus críticos han rescatado y resaltado a partir de su

⁶³ El uso de la terminología se utilizará con más detenimiento en la parte del análisis, aunque es preciso evocar estos términos para el subsecuente desarrollo en la idea del “discurso que sale del centro” y aledañas.

estudio) es la multiplicidad en la voz narrativa (polifonía). Esta característica forma parte de una intertextualidad propia del autor donde se repasarán las más destacadas a manera de entregar la relación completa de cómo funcionaría su poética como “huella” repitiéndose (iterabilidad) y saboteándose a sí misma (deconstrucción), de novela subversiva lograda con palabras ambivalentes funcionando como ideologema (Archiboldi-Arciboldi, en este caso).

II. 1 Estética de la fragmentariedad

Las lecturas múltiples que ha recibido la obra de Bolaño derivaron, algunas, en diferentes teorías en tanto cómo se ha conformado y configurado su narrativa a partir de sus propias referencias. Es decir, como todo estudio literario, el análisis se ha centrado -la mayoría de las veces- en el carácter o forma de la obra relacionada a la de otro escritor, época, sociedad y demás elementos que bordean y se sumergen a la escritura. Pero el constante dialogismo en las novelas y cuentos de Bolaño con sus mismas novelas y cuentos ha conformado uno diferente y, al mismo tiempo, un “rompecabezas” distinto por armar. En consecuencia, estas tesis o hipótesis se dirigen al empleo de heterónimos, saltos literarios y lo metaliterario porque es, a través de estos, como surge ese discurso fuera del centro y fragmentado.

Para continuar con lo anterior, se puede recurrir a lo que Ignacio Echeverría apuntó como “estética de la fragmentariedad”⁶⁴ en referencia a esta escritura con tendencia a la

⁶⁴ La teoría de la fractalidad encuentra sus orígenes en las matemáticas al ser expuesta por Benoît Mandelbrot. De entrada, se distingue aquí que la novela de Bolaño tiende a lo fragmentario y no a su fractalidad, ya que esta última ocuparía otra línea de investigación con implicaciones distintas. No obstante, es pertinente mencionar los orígenes de la teoría fractal bajo esta línea fragmentaria, explorando sus orígenes y contrastes. El matemático francés explica lo siguiente: “Acuñé el término *fractal* a partir del adjetivo latino *fractus*. El verbo correspondiente es *frangere* que significa ‘romper en pedazos’. Es pues razonable, ¡y nos viene de

extensión a partir de fragmentos. Sostiene que la fractalidad literaria es “[...] una secuencia narrativa cuyo perfil y cuyo sentido mismo se configuran idénticamente con independencia de que su extensión se reduzca o aumente”⁶⁵. Esta definición entrega conceptos claves que servirán para descifrar la fragmentariedad en la narrativa de Bolaño, porque el “perfil” y “sentido” de la narrativa bolañesca se configuran con independencia de que su extensión pueda aumentarse o reducirse de acuerdo al relato en cuestión. Lo anterior depende, la mayoría de las veces, de aquellos personajes cuya misión parece ser la de un constante ir y venir en más de una obra. Ellos se encargan de fragmentar el perfil y sentido del discurso narrativo mediante esta forma de novela total en cuanto a una formación literaria fuera de diversas estructuras. La novela polifónica (entendiéndola como destacaba Bajtín), que conjunta los elementos más “disparos” y “polarizados” a propósito de la unidad narrativa, encuentra en Bolaño una de las escrituras más fragmentadas en las letras latinoamericanas de los últimos tiempos.

Luis Martín-Estudillo y Luis Bagué Quílez suman las consecuencias de la novela híbrida realizada por el escritor chileno. Esta forma de concebir la escritura de Bolaño pertenece, también, a la estética de la fragmentariedad en cuanto a la suma de las partes.

perlas!, que además de ‘fragmentado’ (como en *fracción*) *fractus* signifique también ‘irregular’, confluyendo ambos significados en el término *fragmento*” (19). De acuerdo al dicho latino *nomen is numen* (nombrar es conocer), Benoît sostiene que el seguimiento y trazo de los fractales puede ayudar a tener una noción de la dimensión fraccionaria de la naturaleza en general: “En términos más generales, creo que muchas formas naturales son tan irregulares y fragmentadas que, en comparación con *Euclides* –un término que en esta obra detonará todo lo referente a la geometría común, la naturaleza no sólo se presenta a un grado superior de complejidad, sino que ésta naturaleza se da a un nivel completamente diferente. El número de escalas de longitud de las distintas formas naturales es, a efectos prácticos, infinito” (15). Asimismo, reconoce la influencia del concepto de ‘dimensión fractal’ introducido por el alemán Felix Hausdorff y el ruso Abram Besicovitch (ambos matemáticos), quienes son los pioneros de esta teoría fragmentaria y de los teoremas de acuerdo a la dimensión fraccionaria en cuanto a el espacio topológico trazado por los fractales.

Mandelbrot, B. (1997). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona, Tusquets Editores.

⁶⁵ Manzoni, C. (2002). “Historia particular de una infamia”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 38.

Sostienen que “En los últimos años, el auge de la literatura híbrida o mestiza puede verse como síntoma de los cambios ocurridos en el horizonte de expectativas de la (pos) modernidad”⁶⁶. Por otra parte, esta novela fragmentaria e híbrida comprende una “hiperreferencialidad” que “[...] desemboca en una suerte de neovanguardia más subversiva en su apariencia que en su trasfondo”⁶⁷. Sin embargo, esa es otra problemática en la que sólo debe señalarse las consecuencias de una escritura conformada y configurada por fuentes estéticas diversas (hiperreferencialidad) que conllevan a una polifonía en suma diferente a la que acostumbra la novela latinoamericana de los siglos XX y XXI. En consecuencia, parte de la crítica ha apuntado acerca de su novela como fugitiva, alejada de la univocidad literaria y que en este trabajo se sostiene como el discurso que sale del centro (las características van sumándose sin perder de vista esta novela subversiva y lo que implica).

En *Bolaño salvaje*, Echeverría continúa reflexionando acerca de la fragmentariedad literaria y sostiene: “[...] tiene especial interés señalar, ligado a este principio de fractalidad, la forma en que la obra entera de Bolaño parece articular una especie de transgénero en el que se integran indistintamente poemas narrativos, relatos cortos, relatos largos, novelas cortas y novelones”⁶⁸. Más adelante, señala que este carácter de lo fragmentario y múltiple en la narrativa de Bolaño ha sido un acercamiento a la concepción de “novela total” que ha traído consigo la modernidad literaria. Su obra, al ser un mosaico narrativo grandilocuente, justifica la convocatoria de estos términos y será más adelante cuando se aterrice con mayor profundidad en ello. Incluso, a estas alturas, se puede señalar

⁶⁶ Paz E. y Faverón G. (comp. y ed.). (2008). “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea”, en *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 465.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 451.

⁶⁸ *Ibíd.*, “Bolaño extraterritorial”, p. 433.

que la noción de lo fragmentario recuerda a la teoría intertextual en cuanto a la cualidad de transgénero que menciona Echeverría. Es decir, las barreras y los límites se están trasgrediendo para situarse en terrenos totalmente nuevos o que no corresponden. Así, sólo restaría preguntar el cómo y por qué se está llevando a cabo esa fragmentación o iterabilidad.

Por otra parte, una de las definiciones y consecuencias acerca de la estética de la fragmentariedad es conducida por Mireia Companys Tena en su trabajo de investigación de doctorado titulado “Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño”⁶⁹. Se apunta, como el mismo término sugiere, a la fragmentariedad en una de sus consecuencias más notables como lo es la identidad en crisis. Esta última refiere no sólo a personajes, también a otros recursos narrativos a los que recurre Bolaño y se fragmentan para volver a enunciarse en otro momento. Sin más, Companys Tena ofrece la siguiente definición al respecto:

Las formas mediante las cuales se concreta esa crisis de las entidades narrativas que conduce a la fragmentación de cualquier forma de unidad se podrían englobar bajo la denominación de “estética de la fragmentariedad”. [...] una suerte de “literatura de espejos” que potencia la estética de la fragmentariedad y que al mismo tiempo articula como una totalidad.⁷⁰

Esta llamada estética de la fragmentariedad encuentra su justificación y relación con la idea de iterabilidad y concepto de “huella”. Esto quiere decir que Bolaño, al jugar con las estructuras tradicionales de la novela (temporalidad y personajes), convierte en un caos narrativo varias de sus propuestas. Una lectura a partir de huellas (fragmentos) donde no

⁶⁹ Companys Tena, M. (2010). *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, citado el 27-08-2014, disponible en internet: http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97234/Treball_de_recerca.pdf

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 98.

habrá espacio para el orden ni aseveraciones; especulaciones que no llegarán a un “original” en cuanto a la enunciación. Los espejos son intertextuales y funcionan como macro o microestructuras, señala. Para que una narrativa exponga lo anterior, debe ser en suma polifónica más de lo que propiamente es. El resultado: Bolaño, “el artista de la multiplicidad”, a partir de una novela fragmentada que, como ella asegura, funciona como una de las escrituras posmodernas por el reflejo de esta crisis literaria en tanto forma y contenido (formando la nueva imagen de un rompecabezas):

[...] un texto fragmentario dominado por la polifonía, articulado a partir de una compleja estructura de superposición y acumulación de relatos breves o parciales, que crean una inalcanzable red de simetrías y paralelismos y que nos ofrecen una verdad múltiple y mediatizada a la que sólo podemos intentar acceder a partir de huellas confusas y fragmentos discursivos.⁷¹

Los resultados que arroja esta llamada estética de la fragmentariedad en la novela de Bolaño son propios de su proyecto literario. Echeverría afirmaba que el chileno parecía buscar una “novela total” propia de la última escritura moderna. No obstante, si la propuesta literaria no resulta nueva ante la crítica y el público, este ejercicio dialógico es, al menos, innovador⁷².

La mayoría de los estudios críticos en Bolaño dirigen a una nueva novela construida a partir de elementos tradicionales que, por su forma de combinarse y desarrollarse, darán paso a ese discurso fuera del centro. Aquí se defiende a la iterabilidad y fragmentariedad - pensadas a través de la intertextualidad- como una de las máximas para esa nueva escritura.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 99.

⁷² “En Roberto Bolaño, cabría decir, la nueva narrativa latinoamericana reconoce -y consagra- no sólo un nuevo modelo de escritura: también a un nuevo modelo de escritor”. *Op. cit.*, “Bolaño extraterritorial”, p. 439. Comenta Echeverría al respecto de esta forma de articular la novela.

De esta forma, se articula otra estética en relación a las palabras ambivalentes con las que cuenta bajo la premisa de lo fragmentario como paso a la apertura, a las interpretaciones.

II. 2 Estética de la apertura

La llamada “estética de apertura” se desarrolla como consecuencia de la fragmentariedad. Una obra lograda a través del hecho iterario mantiene unidos a los fragmentos que dan paso a la apertura de la obra en determinados factores. En efecto, esta apertura posee algunas vertientes que traen consigo distintas consecuencias en cuanto a lo narrativo, ya que se apuntará sobre ésta en los siguientes parámetros: a) como “poética de la obra abierta”, b) como apertura a una nueva novela, y c) como detonante a “los saltos literarios”.

En lo que respecta al primer inciso, no es más que otra de las postulaciones ante la obra de Bolaño (una de las más acertadas por lo que se ha abordado hasta ahora de acuerdo a sus implicaciones y estructuraciones). Echeverría y Companys continúan con la idea a partir de haber indagado en la fragmentariedad como principal elemento ante los que más adelante puedan observarse. El primero habla, incluso, de otra poética en la obra del chileno que es la de “la inconclusión”⁷³ en la mayoría de sus novelas y cuentos al insertarse un final o tendencia a lo inacabado como recurso que va configurando y determinando lo que fue su escritura. Por otro lado, Companys alude a que esta apertura es una de las mayores paradojas en la obra de Bolaño. Se encarna una nueva escritura y, al mismo tiempo, un nuevo escritor. Esa urdimbre literaria tejida a través de personajes como Arturo

⁷³ En la nota preliminar a *El secreto del mal* es donde exhibe esta característica argumentando que “La obra entera de Roberto Bolaño permanece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse. Es toda su narrativa, y no sólo *El secreto del mal*, la que parece regida por una poética de la inconclusión” (8). Incluso Bolaño dejaba impreso en su relato homónimo la siguiente advertencia: “Este cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado. También: es un cuento inconcluso, porque este tipo de historias no tienen un final” (23). Bolaño, R. (2007). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.

Belano, Arturo B. ó B, remite a una constante apertura en este juego, práctica o ejercicio de la heteronomía. El recorrido es amplio y hay que situarse en novelas que parecen poseer capítulos o relatos independientes que recaen en una historia en común. La apertura va de eso: la “unidad” narrativa se ve fragmentada para poder “unirse” y, en esa unión, encontrar su máxima apertura -la inconclusión-.

En esta reflexión acerca de lo múltiple en la novela de Bolaño, Companys señala que “Las novelas bolañianas, pues, como puzzles o caleidoscopios, intentan subrayar y al mismo tiempo ordenar la identidad en crisis y la fragmentación posmoderna mediante una estructura fragmentada y polifónica”⁷⁴. Por tanto, la “apertura” cobra factura a ciertas letras del canon literario (de América Latina, principalmente) y encuentra lugar en su segunda vertiente que es la de la apertura a una nueva novela. Este inciso permite diversas comparaciones por lo que se está tratando de establecer, sin embargo, la novela de Bolaño (siguiendo determinadas características o, más bien, las hasta ahora mencionadas) permite remitir a esta escritura caótica y fragmentaria.

Entonces, ¿en qué consiste y qué pretende esa nueva novela? De antemano se debe anticipar que no hay respuesta correcta y que, más bien, conduce a una reflexión y comprensión acerca de esta escritura que versa entre el mostrar y ocultar como una de las diadas más interesantes del asunto y la cual podría encabezar la lista. Al mismo tiempo, la respuesta a esta pregunta conducirá a la exposición de Bolaño como una de las últimas narrativas más mordaces ante el canon sin importar que poco a poco se vaya sumando a éste. De lo último no se encarga este trabajo pero sí de un Bolaño como cultivador de una

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 108.

última gran novela (subversiva) a partir de su escritura fragmentaria y repetitiva, abierta a las posibilidades.

Marina Gálvez, al contemplar esta novela en comparación a la europea, cree que “[...] la narrativa hispanoamericana del presente ofrece, por el contrario, un sinfín de variables de difícil encuadre en un sistema, amplísimo abanico de modalidades y una vitalidad sin precedentes”⁷⁵. Para después comentar acerca de que

[...] el discurso reflexiona sobre sí mismo: ya no busca modelos nuevos, ni sigue a los consagrados (si exceptuamos las formalizaciones epigonales y las parodiales que en algún caso aparecen), ni siquiera persigue que la autonomía del texto (frente a la realidad objetiva) le lleve a contemplar la “totalidad” tan ambicionada en años anteriores, sino que se cuestiona a sí mismo con el único afán de separar la realidad y ficción, de explicitar machaconamente la radical diferenciación existente entre la realidad referencial y la realidad del propio discurso.⁷⁶

De ese sistema abierto a las diversas modalidades literarias surge la novela y relatos de Bolaño. Este mosaico narrativo hispanoamericano (iniciando, tal vez, con el modernismo de Rubén Darío hasta los coetáneos del escritor chileno) sienta sus bases en una novela que parece haber realizado un recorrido por las diversas etapas de la literatura hasta perder el rumbo para tomar y crear, al mismo tiempo, uno nuevo (como la neovanguardia descrita por Echeverría). Bolaño, de acuerdo con Gálvez, no consiguió la autonomía del texto-obra pero sí la del texto-escritura (recordando la dicotomía establecida por Barthes) al situar a la ficción y realidad en una referencialidad que va y viene en ambos polos. El resultado es un discurso caótico con tendencia (o necesidad, ya) de fragmentarse, repetirse y salir del centro a partir de dicho recorrido entendido como referencialidad. Junto a esto, puede

⁷⁵ Gálvez, M. (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus, 16.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 61.

sumarse la siguiente característica de la novela contemporánea mencionada por Gálvez en referencia al “[...] rechazo a todo lo que, aparentemente al menos, aparezca como medio más propicio a la manipulación de la realidad objetiva”⁷⁷. En la novela de Bolaño no hay verdades absolutas y la realidad se está configurando a la par. Por tanto, a partir de la fragmentación y repetición, se está poniendo de manifiesto un discurso acreedor de nuevos espacios en la literatura hispanoamericana; una escritura de la apertura en el sentido que ya se ha mencionado. La multiplicidad de voces o “magma lingüístico”⁷⁸, también, evoca a lo que se ha dicho sobre la fragmentación ya que estas voces narrativas, que desfilan por la novela de Bolaño, se multiplican para repetirse o dar paso a la apertura.

Por último, esta apertura que apela a los saltos literarios (tercer inciso) exhibe una escritura que no se cierra ni termina en una obra. Exige, dependiendo el seguimiento que se realice, una amplitud de la escritura y lectura que ponen de manifiesto, una vez más, esta nueva novela. Juan Antonio Masoliver en “Palabras contra el tiempo”, sugiere lo siguiente: “Estamos pues, ante novelas absolutamente abiertas. Las novelas de Bolaño, sobre todo *Los detectives salvajes*, se terminan pero no se cierran”⁷⁹. La novela moderna sólo puede afirmarse negándose, manifiesta más adelante siguiendo esta escritura que se extiende en las obras para hablar de una apertura que busque, también, desligarse un tanto de la novela decimonónica. “He dicho que 2666 no sale de la nada. Digo más: sin la lectura de *Los*

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 62.

⁷⁸ Los registros lingüísticos en Bolaño son, para el escritor español Enrique Vila-Matas, la gran cualidad y característica hacia una narrativa contemporánea. Comenta que “Estamos ante un efervescente magma lingüístico de una gran variedad. Sólo ya por la exhibición de dominio de tantos registros lingüísticos, la novela de Bolaño merece ocupar un lugar destacado en la narrativa contemporánea. Es tan soberbio el trabajo de lenguaje de Bolaño que este escritor se me aparece como un claro extraterritorial dotado de puntos de vista convincentes respecto al desorden del Universo y la manera de transformarlo en materia narrativa”. *Op. cit.*, “Bolaño en la distancia”, 99.

⁷⁹ *Op. cit.*, “Palabras contra el tiempo”, p. 314.

detectives salvajes la lectura sería incompleta”⁸⁰. Esta idea de lectura incompleta surge a partir de obras que bien podrían ser una sola en cuanto la escritura que se fragmenta, repite y abre la novela; se configuran, de este modo, los conceptos de obra, novela, texto y escritura (su escritura “clausura”, no “finaliza”).

Al mismo tiempo, expone que “[...] la fuerza de estos escritores es precisamente que han roto las barreras que dividen a ambos géneros y han dado a la novela una agilidad, una sensación de instantaneidad, casi diría una visión cubista, y al mismo tiempo la disciplina del relato”⁸¹. Quiere decir que la novela de Bolaño ha pasado por los grandes filtros literarios como lo son las vanguardias (el cubismo, principalmente, de acuerdo a esta idea de la simultaneidad trasladada al relato⁸²) para que ésta surja como una de las escrituras más voraces. Debe recordarse, incluso, la fundación del infrarealismo como “la última vanguardia”, postvanguardia o neovanguardia por parte de Bolaño y Mario Santiago. Verdaderos escritores anarquistas que, en sus inicios, la bandera que izaban era una declaración de guerra en contra del canon literario. Vale la pena recordar planteamientos acerca de esa escritura a través del Manifiesto Infrarealista como lo es el siguiente

Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en

⁸⁰ *Ibid.*, p. 312.

⁸¹ *Ibid.*, p. 314.

⁸² Entre todos los manifiestos infras, el escrito por Bolaño en 1976 resulta una poesía (como en su mayoría) y no un documento formal donde, paso a paso, expresa características o puntos a seguir para ser un verdadero infrarealista. Desde ese momento el infrarealismo inicia con la trasgresión que pretenden llevar a cabo para alcanzar la máxima expresión literaria, poética. El cubismo es uno de los primeros ismos que verdaderamente rompe con las estructuras tradicionales, es decir, que suprime la continuidad cronológica en la narración. En la pintura cubista, la imagen deja de verse como tal para transformarse en una representación de formas geométricas que llegan al ensimismamiento o encadenamiento. Se combinan estas figuras y desde múltiples ángulos se pueden obtener diferentes perspectivas; también rompe con un orden como en la literatura infrarealista. Bolaño es un gran exponente de este encadenamiento no sólo en acciones, también en personajes.

aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe delbelador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas. Si el poeta está inmiscuido, el lector tendrá que inmiscuirse.⁸³

En palabras del propio Bolaño, este nuevo lirismo mediante un discurso como viaje y el escritor como héroe. El ejercicio de una escritura que devore una estructura a otra para así, paradójicamente, dar paso a una apertura creada a partir de la multiplicidad; las contradicciones literarias más disparatadas mediante una iterabilidad en suma inquietante; la búsqueda de un “origen” a través de “huellas” entre escritor, lector, narrador, personaje y viceversa. Es, como se apunta más adelante en el Manifiesto, el “Desplazamiento del acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir”⁸⁴.

Dicho lo anterior, la estética de la apertura en esta última vertiente se relaciona y da paso a esa forma de articulación literaria que conlleva a la escritura devorando a otra(s) y las consecuencias que se han visto en el párrafo anterior. Tiene que ver con los llamados “saltos literarios” empleados por Bolaño que van de una situación o historia hasta la de uno o varios personajes. Estos saltos se ven reflejados en los poemas, cuentos o novelas que Bolaño utilizó como el gran trampolín para esta propuesta estético-literaria. El alcance depende de su escritura en relación a la fragmentariedad y repetición. Se analizará a Benno von Archimboldi - J.M.G. Arcimboldi de acuerdo con su importancia dentro de la obra del chileno y cómo, al mismo tiempo, potencia todo lo mencionado hasta ahora en tanto cualidades narrativas.

⁸³ Bolaño, R. (México, 1976). “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista”. Recuperado el 1 de enero de 2005, de <http://www.infrarrealismo.com>

⁸⁴ *Ibíd.*, 1976.

II. 2. 1 Saltos literarios más sobresalientes

Advierte Bolaño: “Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego”⁸⁵. Más atrás se revisaba la cantidad de voces (lo que Vila-Matas denomina como magma lingüístico) en la obra de Bolaño y algunas de sus consecuencias narrativas. Una de ellas, sin duda, recae en saltos literarios ya que estas voces no son capaces, en la mayoría de las veces, de contenerse en una sola obra. La propuesta de Bolaño, al respecto, no se ha determinado (en relación a adquirir un nombre o concepto) de acuerdo a estos hechos, voces y personajes que van de un texto a otro. Lo que importa son las consecuencias de esta forma de estructurar el relato y, en relación a esta fuerte tensión narrativa, Bolaño declaraba: “Nicanor Parra dice que la buena novela está escrita en endecasílabos. Bueno, Harold Bloom dice que la mejor poesía del siglo XX está escrita en prosa. Yo me quedo con ambos”⁸⁶.

El chileno se caracterizó, desde un principio, por su afán de ser un poeta fiel a sus creencias más allá de un estilo. Esta forma de recordar sus escritos (en cuanto al cambio y evolución de su proceso narrativo) tiene que ver con una reflexión a los saltos literarios en su obra ya que, desde poemas hasta novelas, estableció un territorio narrativo vastísimo donde las referencias y saltos van, también, desde los más evidentes hasta las encrucijadas más salvajes⁸⁷. Los saltos literarios consisten en una serie de repeticiones⁸⁸ en cuanto

⁸⁵ *Op. cit.*, “Acerca de *Los detectives salvajes*”, p. 327.

⁸⁶ *Op. cit.*, “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, p. 113.

⁸⁷ Patricia Espinosa señala al respecto que “Roberto Bolaño (1953) irrumpe en la literatura chilena como un enajenado. Una bestia que produce y produce textos notables, que se mueve entre la poesía y la narrativa, una máquina de ficciones, donde compitiendo consigo mismo cada obra parecería superar a la anterior”. Espinosa, P. (2003). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Chile: Frasis Editores, 13.

hechos o personajes que van de una obra a otra. La narración aparece, con o sin alteraciones (aunque ya exista una al momento de su reproductibilidad), en otra donde puede esperarse o no la intervención de una nueva escritura. Esto, sin duda, parece ofrecer un nuevo panorama literario donde las nociones tradicionales de sagas o tomos se configuran, olvidan u omiten. Se está ante lo que Companys enuncia como “continuum intertextual”⁸⁹. Para ella, dicho “continuum” constituye la forma en tanto desarrollo y consecuencias de la estética de la fragmentariedad que, por otro lado, es también promotora de lo que Celina Manzoni nombra como “poética del doble”⁹⁰.

Aquí, la noción de “continuum intertextual” se liga con la de los saltos literarios. También, el dialogismo como “base estructural intelectual de nuestra época” -siguiendo a Kristeva- es otro de los apuntes que se suman a este “continuum” en referencia plena a los saltos literarios. Además, el dialogismo como “base estructural intelectual” da paso a una novela que busque abarcar todas las estructuras posibles que traerá como propuesta y consecuencia una novela total, fragmentaria, carnalesca, hiperreferencial y subversiva⁹¹.

⁸⁸ Entendiendo ya la repetición como iterabilidad o hecho iterario, podría recordarse, también, la noción de ‘iteratividad’ que emplea Greimas en su concepto de isotopía en esta cualidad de repetición y sus consecuencias. “[...] Greimas ha querido designar la *iteratividad* a lo largo de una cadena sintagmática de unidades de contenido que aseguran la homogeneidad del discurso”.

Lozano, J., Peña-Marín, C., y Abril, G. (2009). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 30.

⁸⁹ “La presencia en las novela bolañianas de algunos personajes que constituyen alteridades del autor y que recorren sus distintas obras constituye, además de un recurso metaficcional que diluye las fronteras entre la realidad y la ficción, un mecanismo fundamental en la creación de la “novela total” bolañiana, de ese proyecto literario que, a pesar de tener en la estética de la fragmentariedad una de sus características esenciales, se concibe de forma unitaria, como un *continuum* intertextual”. *Op. cit.*, p. 147.

⁹⁰ “[...] destaca el juego de los dobles y de los espejos, la acumulación y la proliferación que unidas por la común afición a formas degradadas de la literatura, se condensa en el sintagma ‘literatura nazi’ tematizado en el relato con variantes insospechadas”. *Op. cit.*, “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”, p. 23.

⁹¹ “Otro rasgo señalable es el carácter de totalidad que asume la obra de Bolaño, ello incluyendo transgenéricamente poemas, cuentos y novelas”. Solotorevsky, M. (2012). *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. U.S.A.: Ediciones Hispamérica, 9.

Más atrás se ofrecían algunos ejemplos de estos personajes que van de una obra a otra como Auxilio Lacouture y Abel Romero. La máxima figura de estos ‘saltos’, por lo que se ha mencionado, recae en Arturo Belano como el narrador-protagonista del gran territorio y mapa literario en la obra de Bolaño. En otras palabras, este personaje encabezaría la lista de los que desfilan en este “continuum intertextual” de la nueva novela. No significa que B se convierta en el salto literario más determinante en la obra Bolaño. Es inobjetable que sea el acaparador de la urdimbre literaria tejida desde poemas, cuentos y novelas como se mencionaba. Puede ser el pilar de este ‘continuum intertextual’ ya que con él inicia esta forma de escritura incluyente y excluyente al mismo tiempo⁹². Empero, los demás personajes que emprenden estos ‘saltos’ adquieren también un valor diferente y determinado de acuerdo a las migraciones que realicen en la obra. En este trabajo se rescata al personaje Hans Reiter -mejor conocido como Benno von Archimboldi- y J.M.G. Arcimboldi porque son de una importancia similar a la de B en tanto viajero y exiliado en los terrenos que la escritura de su autor estableció. Por el momento, habrá que exhibir un par de ejemplos más acerca de estas piezas en el “rompecabezas” de lo que fue su obra en cuanto nueva imagen.

Al nombrar a Arturo Belano viene con él su compinche Ulises Lima quien, al igual que B, se convierte en un personaje que recorre obras distintas. Su máxima movilidad se da en la segunda parte de *Los detectives salvajes* –“Los detectives salvajes (1976-1996)”- donde a partir de los 93 relatos ahí condensados se observa al viajero. La cualidad que

⁹² Estas entradas y salidas por parte de B (y en general de todos aquellos que trazan las líneas del ‘continuum’) no respetan itinerario. El dialogismo se sitúa en terrenos inhóspitos que, en este sentido, significa la salida o alejamiento del centro. “La novela, como género esencialmente fundado sobre la heteroglosia (Bajtín), tiene la función de contrarrestar los efectos de los discursos sustentados en la univocidad excluyente”. *Op. cit.*, “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa contemporánea española”, p. 465.

sobresale en este personaje es que la voz narrativa suele estar muy pocas veces a su favor en este ejercicio de protagonismo. Las migraciones de Lima no se ven afectadas aunque sí adquieren otro papel en el discurso. Tal vez su registro más antiguo sea en la primera novela de Bolaño -en colaboración con Antoni García Porta-, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fan fanático de Joyce*, donde Raúl Rodríguez Freire señala lo siguiente: “Como *el Retrato de un artista adolescente*, el libro de Bolaño y Porta también finaliza con un diario, donde leemos que un poeta mexicano llamado Mario Santiago recitó un poema titulado ‘Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger, cuyo eco resuena claramente en el Dedalus bolañano’”⁹³.

Otro migrante con características similares (en cuanto a este protagonismo construido mediante un narrador heterodiegético) es el poeta, aviador, director de cámaras y criminal Carlos Wieder. Manejado a través de una especie de heterónimos como Alberto Ruiz-Tagle, Ramírez Hoffman o R. P. English, este “salto literario” requiere una lectura extendida en referencia a las obras que liga. El último capítulo de *La literatura nazi en América* (“Ramírez Hoffman, el infame”) puede considerarse como el previo al Carlos Wieder que se halla en *Estrella distante*. Esto significa la persecución a un personaje que extiende sus crímenes a partir de una huida literaria. Así, en el relato “Joanna Silvestri” - incluido en *Putas asesinas*- también aparecerá Wieder bajo el mote de R. P. English en una versión distinta de acuerdo a sus actos criminales. Desde un inicio se advierte en *Estrella distante* que es una historia contada por Arturo Belano al propio Bolaño quien ha sido buscado por Abel Romero para hallar la pista de Wieder. El desenlace sólo puede

⁹³ Rodríguez, R. (Comp. y ed.). (2012). “El viaje del último Ulises. Bolaño y la figuración alegórica del infierno”, en *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Chile: Ripio Ediciones, 150.

reconocerse a partir de hilvanar la huella de estos ‘saltos’ realizados por Wieder, Hoffman o English.

Se suma a la lista el policía mexicano Olegario Cura Expósito -conocido como Lalo Cura- quien realiza “saltos” en obras de importancia como *Putas asesinas*, *2666* y *Los sinsabores del verdadero policía*. La particularidad de este personaje es que en cada “salto” presenta diferencias que se convierten en huellas distintas en esa persecución o arribo a él. Cambia su nacionalidad, nombre y familia a través de su recorrido literario, en el cual, a través de este ejercicio cartográfico, se observan estas y más particularidades. En las dos primeras obras mencionadas continúa con el mismo nombre pero es en *Los sinsabores del verdadero policía* donde se convierte a Francisco Monje Expósito; sin embargo, las historias que se cuentan en ésta y *2666* son “parecidas” a diferencia de lo dicho en *Putas asesinas*. En el cuento “Prefiguración de Lalo Cura”, Olegario es hijo de la actriz de películas pornográficas Connie Sánchez quien, a su vez, trabajó con el Pajarito Gómez al cual Lalo visita inesperadamente tras una búsqueda de su paradero. Así, hay un Lalo Cura hijo de una actriz porno y un Pancho Monje hijo de una de las María Expósito –una generación de mujeres que han sido violadas a lo largo del tiempo y así preservado el apellido Expósito.

Lalo Cura-Pancho Monje es uno de los personajes cuya migración es de las más turbulentas en la obra de Bolaño a partir de una escritura totalmente carnavalesca y menipea que recae en lo subversivo. Este personaje comparte características similares con el de Arcimboldi-Archimboldi en cuanto a figura literaria construida a través de la palabra ambivalente. Es a propósito el ejemplo de Lalo Cura en último lugar para situarse en el de Archimboldi.

II. 3 Archimboldi-Arcimboldi ante la crítica

Benno von Archimboldi es uno de los últimos personajes en configurar por parte de Bolaño en esta literatura con carácter de “extra”. Esto por la ubicación del personaje en *2666* (a la cual se le señala como inacabada) y en *Los sinsabores del verdadero policía* (texto configurado y compuesto por sus editores para ser publicado de acuerdo a los deseos del escritor⁹⁴). Al mismo tiempo, es una de las figuras literarias en Bolaño que de a poco ha atraído la mirada de los estudios a la obra del chileno en cuanto a estos personajes que crean un “continuum” en ella. Acerca del carácter totalitario en su obra, Bolaño señalaba lo siguiente: “Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema”⁹⁵. Así, para tratar de entender a este personaje, la lectura debe realizarse en un carácter acaparador como ya se venía señalando de acuerdo con las estéticas inscritas en su obra y, así, descubrir sus alteridades.

Uno de los trabajos más completos en relación a este personaje es el de Sergio Marras titulado *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno von Archimboldi)*. Este texto es uno de los ejercicios de rastreo más puntuales en cuanto a la huella de Archimboldi. Marras, a manera de tesis, sostiene que Archimboldi es un “alter ego” más en la narrativa de Bolaño y que, al mismo tiempo, se desempeña como una

⁹⁴ Esto se explica en el prólogo a la novela escrito por Masoliver Ródenas: “*Los sinsabores del verdadero policía* es un proyecto que se inició a finales de los años ochenta y que se prolongó hasta la muerte del escritor. Lo que el lector tiene en sus manos es la versión fidedigna y definitiva, fruto de cortejar los textos mecanografiados y los localizados en su ordenador, y que muestra la clara voluntad de Roberto Bolaño de integrar esta novela en el conjunto de una obra en un continuo proceso de gestación” (7). Bolaño, R. (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.

⁹⁵ Braithwaite, A. (2011). “Balas perdidas”, en *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 127.

especie de antihéroe con la figura Arturo Belano. Empero, lo más interesante del texto es esta idea de obra fragmentaria en referencia a la relación que se manifiesta en *2666* cuando Hans Reiter lee el cuaderno de Boris Abramovich Ansky y conoce al pintor italiano Giuseppe Arcimboldo. Ambos, escritor y pintor, comparten el carácter de simultaneidad, fragmentariedad y totalidad en sus obras más allá del nombre.

El libro de Marras es, tal vez, la mayor crítica al personaje de Archimboldi-Arcimboldi. No hay otro libro que dedique gran parte de sus páginas al análisis de dicho personaje como el *Héroe improbable* y muestre, al mismo tiempo, esta condición de repetición, huella y fragmento en la obra de Bolaño. Sin duda, este libro no es el único en abordar y mostrar una preocupación por el personaje ya que existen algunos trabajos más que no dejan de ser importantes y a los cuales no se les resta ningún mérito. Un ejemplo es la serie de trabajos reunidos en *Bolaño salvaje* a cargo de Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. En éste se dan cita algunos textos que refieren a la figura de Archimboldi como uno de los últimos que desestabilizan, directamente o no, a la escritura en camino a una nueva novela⁹⁶. Lo mismo ocurre con los trabajos reunidos en *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*⁹⁷ cuyo trabajo editorial corre a cargo de Felipe Adrián Ríos Baeza. Al igual que *Bolaño salvaje*, el libro cuenta con escritos referentes a la figura del escritor alemán y sus implicaciones en la obra de Bolaño. Así, si se tratara de entregar un rasgo universal de Archimboldi (en un ejercicio de reconocer la principal y más

⁹⁶ Entre los principales figuran “2666: la autoría en el tiempo límite” de Elmore, “Palabras contra el tiempo” de Masoliver Ródenas, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño” de Manzoni, “Bolaño extraterritorial” de Echeverría y “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea” de Bagué Quílez y Estudillo. Recordando que en estos se habla de Archimboldi y se entregan algunas reflexiones sobre él.

⁹⁷ Aquí destacan “Un año en la recepción anglosajona de 2666” de Wilfrido H. Corral, “Pensar/clasificar/denunciar: las resignificaciones del archivo en 2666” de Daniella Blejer y “Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño” de Manuel Asensi.

importante característica que la crítica le ha otorgado) podría comenzarse con lo que Manuel Asensi señala:

[...] se trata de una meta-literatura cuyo tema es el acto de la lectura y el efecto que ese acto provoca en el lector. Nada se nos dirá acerca de cómo fue esa lectura, en ningún momento tendremos ocasión de leer algún fragmento de las novelas de Archimboldi, nos quedaremos sin saber qué había en el escritor alemán que tanto cautivó a Pelletier, a Espinoza, a Morini o a Norton.⁹⁸

A pesar de las páginas que a él se dedican en *2666* y en las que encuentra su expansión, Archimboldi nunca deja de exhibir un vacío o fuera-de-significado (siguiendo el concepto que evoca Asensi en esta relación entre lo real y la literatura que da cabida, también, a lo político: “En la narrativa de Bolaño hay la tendencia a poner de relieve el conflicto entre el significado, y el fuera-del-significado”⁹⁹). Es, pues, la incompreensión, una de las características que forman parte de Archimboldi-Archimboldi en esta línea de lectura que trazó. Vacío, falta de significado e incompreensión figura como una tríada que rodea al personaje y al mismo tiempo compone los pilares de su puesta en escena.

Peter Elmore, al respecto, dilucida acerca de esta biografía del personaje no sólo en relación a su literatura sino también en la fabulación:

[...] me limito a apuntar que, plausiblemente, la biografía del escritor alemán que inventa Bolaño se sostiene más en las referencias intertextuales que en las pautas de la verosimilitud psicológica e histórica. Dentro del mismo mundo representado, Benno von Archimboldi se constituye a partir de tópicos y tropos: de un modo ostensible, la lógica de la caracterización es metaliteraria.¹⁰⁰

⁹⁸ Ríos, F. A. (Ed.). (2010). “Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en *2666* de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Ediciones Eón, 345.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 354.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, “*2666: la autoría en el tiempo límite*”, pp. 285-286.

La sentencia de que Archiboldi se sostiene mediante referencias intertextuales más que en la propia verosimilitud del personaje, se instala en esta tríada que no sólo envuelve al personaje sino que lo conforma. Y es que “[...] a la obra de von Archiboldi la distingue una cualidad impersonal”¹⁰¹ de la que parece desprenderse ese adjetivo para inscribirse en la tríada. Aquí, lo impersonal se instala a manera de resultado en este “continuum intertextual” que exhibe el escritor alemán, mientras los tres restantes figurarían como consecuencias en una escritura hecha a través de la palabra ambivalente y que dan paso a una entropía literaria (siguiendo únicamente a Archiboldi-Archiboldi quien muestra una lectura y estética a la apertura¹⁰²).

A estas características, o lecturas, que se han mencionado hasta ahora sobre Archiboldi se suma un concepto que desarrolla Mirna Solotorevsky¹⁰³ y al que apunta como manifestación en la mayor parte de la obra de Bolaño. Así, el análisis en su libro va desde *Estrella distante*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile* (por mencionar algunas), hasta *Los detectives salvajes* y *2666* que a propósito sitúa en un último lugar. Define que “El espesor

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰² Esta estética de la apertura propia de Bolaño -en relación con la del doble- sigue muy de cerca la relación entre hecho y ficción. Su escritura remite a elementos reales que van más allá de los autobiográficos a los cuales se alude siempre. Solotorevsky lo expresa del siguiente modo y con algunos ejemplos: “Hemos destacado el peculiar modo como la obra de Bolaño incorpora con exactitud elementos de la realidad, los cuales el lector -particularmente el no iniciado- pudiera haber concebido como creaciones y no recreaciones del texto, e.g., la historia de Alcira como referente de Auxilio Lacouture, en *Amuleto*; la internación de Vallejo en la Clínica Arago, en *Monsieur Pain*; las referencias a los feminicidios en ‘La parte de los crímenes’ de *2666*, tan coincidentes con la información que otorga Sergio González Rodríguez en *Huesos en el desierto*; las correspondencias existentes entre Klaus Haas (*2666*) y Abdel Latif Sharif Sharif, introducido también en *Huesos en el desierto*”. *Op. cit.*, p. 212.

¹⁰³ Solotorevsky define al espesor escritural de la siguiente manera: “Un rasgo distintivo y abarcador de los textos de Bolaño, es el que he denominado ‘espesor escritural’, rasgo que permite muy especialmente entender el peculiar efecto de atracción que las obras de Bolaño provocan en el lector, se trata de un espesor que atrapa y aprisiona, y que está constituido no por una pluralidad de significantes que intentan liberarse de los significados, como ocurre con el texto escribible, sino por una proliferación de significados, un exceso de referentes, que se instalan e irradian en diferentes niveles del texto y juegan entre sí”. *Ibid.*, p. 9.

escritural se pone especialmente de manifiesto en momentos parentéticos en los que se exhibe el código cultural, creando el señalado efecto de ‘antilegibilidad’, dicha antilegibilidad dificulta la lectura y exige la actividad del lector, quien puede sentirse inicialmente anulado por el exceso, para sobrepasar la dificultad”¹⁰⁴

Se hacía hincapié en la tríada que parece componer y conformar a Archiboldi (vacío, falta de significado, incompreensión y la cualidad de impersonal, para recordarlos) en lo que puede ser la distinción mediante esa lectura que se realiza del personaje y la cual queda grabada en la conocida crítica literaria. Aunado a esto, Solotorevsky -al tener a Archiboldi como referente de “espesor escritural”- refiere al efecto de “antilegibilidad” que no sólo recae en la escritura sino también en el lector. Así, el código de Archiboldi compone este “último” rompecabezas y mapa literario difícil de seguir, rastrear, componer y, sobre todo, entender. Este apunte se dirige a que “[...] dicho código es, sin embargo, relevante en los textos de Bolaño y directriz en cuanto impulsor de la trama en las dos meganovelas, y ello en relación al motivo de la búsqueda: búsqueda de Cesárea Tinajero; búsqueda de Archiboldi”¹⁰⁵. Al mismo tiempo, la noción de búsqueda conduce a las comparaciones y contemplaciones hacia la figura de Archiboldi-Archiboldi.

II. 3. 1 Comparaciones y contemplaciones

Gran parte de las lecturas a este personaje han recaído en un ejercicio de contemplación y comparación en cuanto a la presencia que ejerce o en la búsqueda de la huella que se da en su desplazamiento. Es por eso que son dos los personajes a los cuales se le relaciona en

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 213.

búsqueda y referencia a condiciones que parecen similares (Cesárea Tinajero y Arturo Belano). Archiboldi, como eje central, conduce a una búsqueda al igual que estos personajes que manifiestan esta manera de ocultarse a lo largo de las páginas. Él, junto con Belano, pueden ser los que poseen una mayor cantidad de páginas en cuanto a su figura y, por esa razón, son tan confusos e inquietantes como Tinajero. Al respecto, una de las tesis que arrojan resultados a partir de la comparación es mencionada por Marras en algún momento de su libro. Él expone que

Hay una similitud indudable entre la búsqueda de los críticos de Archiboldi y la búsqueda de Cesárea Tinajero por parte de Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. Belano y Lima, al encontrar a Tinajero en México, la matan literariamente y con ello cierran el ciclo real-visceralista. [...] Ahora bien, los críticos, al no encontrar a Archiboldi pero “saber que está allí”, también logran – de algún modo- despacharlo física y psicológicamente como Belano y Lima hicieron con Tinajero.¹⁰⁶

Por otra parte, Bajtín y su noción de “cronotopo”¹⁰⁷ encuentran cabida en esta contemplación ya que los personajes, al ser viajeros voraces, encaran de manera directa al tiempo. Para Bajtín, el “cronotopo” determina diversas estructuras en literatura y una de ellas -que resalta por su importancia- es la imagen del hombre en la literatura. De esta forma, en el cronotopo “El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el

¹⁰⁶ Marras, S. (2001). *El héroe improbable*. Chile: RIL Editores, 137-138.

¹⁰⁷ “Vamos a llamar *cronotopo* (lo que en traducción literal significa ‘tiempo-espacio’) a la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí, a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo); es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (no nos referimos aquí a la función del cronotopo en otras esferas de la cultura)”. Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 237.

movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo”¹⁰⁸.

Continuando con lo anterior, Ríos Baeza¹⁰⁹ señala a partir de Belano -y de la obra Bolaño en general- que “La noción de tiempo en la literatura de Bolaño pretende romper precisamente las fronteras de una sucesión lineal de acontecimientos, violentar el ‘tiempo civil’ de los relojes y los calendarios, y acercarnos, como lectores, a una conjunción del espacio-tiempo todavía más arriesgada como la pensó Mijaíl M. Bajtín con su concepción del *cronotopo*”¹¹⁰. De esta manera se comprende que en ocasiones, más que personajes, parecen directrices o partículas dispuestas a trasladarse de una estructura a otra, estando implícita su cualidad de movimiento y la fractura del tiempo. La aseveración que se hace aquí es, pues, la alteración del tiempo que comparten Belano y A-A, que al mismo tiempo presenta en el espacio de su escritura. El paso de Hans Reiter a Benno von Archimboldi, por ejemplo, en comparación al de Arturo Belano a B., o Arturo B., se mueven en el tiempo a la par del espacio narrativo en el cambio de identidad. Con Lalo Cura, quien se desenvuelve en espacios diferentes, ocurre lo mismo en variantes como el cambio de nacionalidad.

Todo lo anterior se diferencia en Marras de acuerdo con su lectura -comparativa- entre Archimboldi y Belano. En el título de su libro parece anunciar su tesis acerca de cómo este último personaje desea convertirse en el primero a través de lo que él llama antihéroe.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰⁹ Este texto conforma uno de los seguimientos o cartografía más puntuales a Arturo Belano. Los trabajos hasta ahora citados en referencia a esta forma de recordar, reconocer y analizar el mapa literario a través de Belano se diferencian mediante sus enfoques. Ríos argumenta que “[...] las apariciones y desapariciones de Belano no se ajustarán al tiempo civil, al patrón rígido de pasado, presente y futuro: Belano viaja en el tiempo deconstruyendo el tiempo, como si se tratara, todo, de un mismo instante correlativo”. *Op. cit.*, “Arturo Belano: el viajero en el tiempo”, p. 230.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 220.

“La figura de B no se puede contemplar sin la otra mitad de él mismo: Benno von Archimboldi, aquel campesino alemán llamado Hans Reiter que en la novela *2666* se convierte en un exitoso escritor”¹¹¹. Pero es posible observar a estos dos sin necesidad de que uno forme parte de otro. Es cierto que comparten elementos claves como el ejercicio de la escritura, la marginalidad y los viajes en el tiempo, pero la idea de ellos como parte de un entramado narrativo -a la Giuseppe Arcimboldo- embona y tiene mayor relevancia como pieza al rompecabezas Bolaño.

De manera que Archimboldi ante la crítica -aunada a estas comparaciones y contemplaciones- muestran las lecturas recurrentes y otras que comienzan a hacerlo. Las características que se han descrito pertenecen al cómo se ha leído este personaje-partícula que, a través de sus movimientos, funciona como una lectura sobre la cual no se ha dicho todo por la capacidad de seguir proponiendo mediante coordenadas dudosas y hechos irreconocibles, propias de la búsqueda de una “huella” narrativa. Hasta aquí, todo lo enunciado (desde “Bolaño fuera del centro”, hasta este “salto literario A-A”) desembocará en el siguiente y último apartado del capítulo que es el seguimiento al personaje. En primer lugar, un ejercicio cartográfico que permitirá exhibir el mapa y los territorios donde hay que situarse a través del personaje-partícula hacia los recorridos que hace. En segundo, queda el análisis y consecuencias de A-A como fruto de una escritura subversiva inserto en la noción de novela total para una entropía literaria (ambivalencia).

II. 4 De *Los detectives salvajes* a *Los sinsabores del verdadero policía*

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 123.

El primer recorrido que lleva a cabo el personaje sucede en estas dos novelas. La mayoría de las lecturas apuntan a un orden diferente en cuanto su desplazamiento y quedaría de la siguiente forma: de *LDS* a *2666* y luego a ‘Los sinsabores’¹¹². Esto sucede porque en la mayoría de las veces se hace a un lado la diferencia discursiva y gramatical entre Archiboldi-Arciboldi. La reflexión y respuesta tentativa a si son o no una misma partícula se hará más adelante; por el momento, habrá que remitirse al seguimiento que comienza con el personaje de Luis Sebastián Rosado en *LDS* en estos apartados que hacen más referencial a la cartografía.

a) Luis Sebastián Rosado y Norman Bolzman

Se da aquí el primer registro en el rompecabezas o cuadro de Archiboldi (sin el fonema “h” y al que se prestará atención). Con cinco relatos inscritos (que van de 1976 a 1984) en la segunda parte de *LDS* sobre Luis Sebastián, quien parece ser uno de los primeros lectores de J.M.G. Arciboldi (aunque páginas más adelante se encuentra el relato de Norman Bolzman, pareja de Claudia y esta última, también, conocedora del escritor francés). Cada uno presenta acercamientos y detalles distintos que sucumbirán, al final de cuentas, en la novela subversiva. Así, Luis Sebastián, escritor y trabajador de gobierno, previo a la noche de su primera relación sexual, cuenta esto a su amante Piel Divina: “Le respondí que en verdad ya era demasiado tarde, más de las doce, y que debía acostarme pues al día siguiente iba a llegar a México el novelista francés J.M.G. Arciboldi y unos amigos y yo le íbamos a organizar un recorrido por lugares de interés de nuestra caótica capital”¹¹³. Ante esto, Piel Divina pregunta por el tal Arciboldi y, al momento, sorprende a Rosado por ignorar a

¹¹² Comenzará a usarse esta abreviatura por economía al igual que las comillas (‘Los sinsabores’) para referirse a *Los sinsabores del verdadero policía*.

¹¹³ Bolaño, R. (2009). *Los detectives salvajes*. México: Anagrama, 170.

dicho escritor. No obstante, responde: “Es uno de los mejores novelistas franceses, le dije, su obra, sin embargo, casi no está traducida, al español, quiero decir, salvo una o dos novelas aparecidas en Argentina, en fin, yo lo he leído en francés, por supuesto. No me suena a nada, dijo, y volvió a insistir en que lo acompañara a casa”¹¹⁴.

En los tres relatos siguientes con los que cuenta Luis Sebastián no se vuelve a mencionar a Arcimboldi y tampoco se sabe si Rosado y compañía hicieron el recorrido en la ciudad. Lo expuesto en este segundo relato deriva en tres ejes que terminan uniendo a las obras restantes. El primero se relaciona con el segundo y último registro inscrito en *LDS* a cargo del personaje Norman Bolzman quien, junto a su pareja Claudia y su amigo Daniel, vive en la ciudad israelí de Tel-Aviv. En él se encuentra el lado opuesto a Luis Sebastián ya que es un ávido lector, pero no conoce a Arcimboldi aún con la oportunidad en las manos para leerlo: “Recuerdo que me enfermé y pasé unos días en cama y que Claudia, siempre tan perspicaz, me quitó el *Tractatus* y lo escondió en la habitación de Daniel y en su lugar me dio una de las novelas que ella solía leer, *La rosa ilimitada*, de un francés llamado J.M.G. Arcimboldi”¹¹⁵, dice Bolzman al respecto.

Este segundo registro arroja a otro lector de Arcimboldi (Claudia) y exhibe el segundo eje que es la fama mundial con la que cuenta el escritor. Sus libros y traducciones alcanzan lugares recónditos y periféricos que comienzan a poner en tela de juicio lo que pertenece o no al ámbito literario. La sintaxis en la parte final de la declaración de Bolzman (‘y en su lugar me dio una de las novelas que ella solía leer, *La rosa ilimitada*, de un francés llamado J.M.G. Arcimboldi’) sugiere que Claudia solía leer las novelas de

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 170.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 292-293.

Arciboldi y que, tal vez, contaba con algo más que *La rosa ilimitada*. Su opinión, en este caso, no se sabe pero sí entrega visos de un posible lector aficionado. “Si hacíamos un fondo común, podíamos pagar el departamento, los estudios, las comidas y salir al cine o al teatro o comprar libros en español en la Librería Cervantes, de la calle Zamenhof”¹¹⁶, explica Norman en referencia a su economía y la de sus compañeros. Y es que puede ser una posibilidad que en dicha librería Claudia adquiriera *La rosa ilimitada* y un par más. Pero el vacío, falta de significado, la incomprensión y lo impersonal -recordando la tríada- componen a este personaje y, por tanto, a sus lectores.

La historia de Bolzman es, en apariencia, sencilla y sin cabos sueltos. Cuenta la llegada de Ulises Lima a Tel-Aviv y cómo cambian las cosas en la casa a partir de su arribo. La relación con Claudia muestra algunos cambios porque Ulises está enamorado de ella y ha ido hasta Israel a decirlo. Esa noche recuerdan los viejos tiempos en DF y Ulises les habla acerca de sus historias de viaje. Un par de semanas son las que se aloja con ellos para volver (un mes después) en otra ocasión, pero ahora en compañía de un hombre llamado Heimitio. La segunda vuelta, con tres días de alojamiento, es más escueta que la primera y finalmente se despiden de Lima con cierta nostalgia. De esta forma, el relato parece componer una historia estable, con un número de personajes establecidos a diferencia de otras en *LDS*, pero Bolzman al inicio reflexiona: “Sólo intento contar una historia y comprender los resortes ocultos de ésta, aquellos que en su momento no vi y que ahora me pesan. Mi historia, sin embargo, no será todo lo coherente que yo quisiera”¹¹⁷.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 289.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 284.

En consecuencia, la declaración de Norman¹¹⁸ recae en el tercer y último eje que relaciona a estos dos personajes y, al mismo tiempo, sujeta y relaciona a las dos obras restantes. Esos “resortes ocultos” que pasan desapercibidos se traducen a la fragmentariedad y simultaneidad que sucede con Arcimboldi. Una o dos novelas aparecidas en Argentina, como dice Rosado, son las que pasan por la lectura y pluma de Óscar Amalfitano quien traduce a Arcimboldi para una editorial argentina durante su exilio en dicha ciudad. El profesor de filosofía chileno puede ser el primer traductor al español de la obra de Arcimboldi y es éste el siguiente salto literario o huella a ‘Los sinsabores’.

b) Óscar Amalfitano

Él es, al parecer, el primer traductor al español de Arcimboldi con una de sus novelas más conocidas. Esta traducción la realiza en la Argentina cuando se encuentra exiliado gracias al golpe de estado en su natal Chile. En una suerte de monólogo interior, tras repasar los hechos recientes de su salida de la Universidad de Barcelona, el profesor recuerda lo siguiente

[...] ¿pero de qué sirve la valentía?, ¿hasta cuándo hemos de seguir siendo valientes?, yo que di clases en la Universidad de Buenos Aires, yo que traduje del francés *La rosa ilimitada* de J.M.G. Arcimboldi para una editorial de Buenos Aires mientras escuchaba cómo mi Edith adorada decía que acaso el nombre de nuestra hija era un homenaje al título de la novela de Arcimboldi y no, como yo le aseguraba, una forma de recordar a Rosa Luxemburgo.¹¹⁹

¹¹⁸ Más adelante, Norman agrega: “Y mi papel en ella oscilará, como una mota de polvo, entre la claridad y la oscuridad, entre las risas y las lágrimas”. *Ibíd.*, p. 284. Así, cual mota de polvo, parece que se sitúa en el terreno y recorrido Arcimboldi-Arcimboldi.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 43.

Con esto sigue la cartografía ya que muestra algunos elementos claves para el encadenamiento de las obras de acuerdo a los saltos literarios que se están viendo (los guiños, entre una obra y otra, no dejan de hacerse). Lo primero que debe resaltarse es que Amalfitano, al igual que A-A, presenta rasgos distintos en cada obra que se presenta. En la cita anterior, Amalfitano habla de su esposa Edith Lieberman con la cual se separa tiempo después y con quien concibe una hija a la que llaman Rosa. Por otro lado, Amalfitano en *2666* es padre de la misma chica pero con una mujer llamada Lola quien los abandona en busca de su poeta favorito al manicomio de Mondragón. Aquí se narra sobre esta búsqueda e incluso se es testigo de una posible locura por parte de “la otra madre” de Rosa; mientras que, de Edith, en ‘Los sinsabores’, se sabe poco. Todo esto como una pieza más en el rompecabezas donde la ambivalencia y lo subversivo configuran a la imagen mediante la escritura y crean la entropía.

El segundo aspecto a resaltar es que ‘Los sinsabores’, al ser el trampolín para el salto a *2666*, comparte partes o capítulos dedicados a Arcimboldi. En ‘Los sinsabores’, para ejemplificar, se encuentra la parte “IV. J.M.G. Arcimboldi” que parece agotar gran parte de la vida y obra de Arcimboldi. En un grado menor, las partes restantes también entregan más información sobre el personaje (sobre todo “I. La caída del muro de Berlín”, “II. Amalfitano y Padilla” y “V. Asesinos de Sonora”). Lo que sucede, también, en *2666* con “La parte de Archimboldi” y “La parte de los críticos” donde, la primera, ofrece la vida entera del escritor mientras que, la segunda, funciona como una especie de pre-biografía por parte de los críticos y los lectores que ahí se suman. Por eso, más adelante en ‘Los sinsabores’, se encuentra más sobre este posible primer traductor de Archimboldi al español

Amalfitano pensó que había sido extraño no leer a Arcimboldi en París, cuando sus libros estaban más a mano. Como si de pronto se le hubiera borrado el nombre de la cabeza, cuando lo lógico era buscar y leer todas sus novelas. *La rosa ilimitada* la tradujo en un momento en que nadie fuera de Francia, salvo unos pocos lectores y editores argentinos, se interesaba por Arcimboldi.¹²⁰

A propósito, el tercer aspecto se relaciona con la declaratoria de traducción que comparten editorial y lugar donde se hizo, aunque las condiciones son, por lo que se ha visto, totalmente distintas. Esta aseveración por parte de Amalfitano en cuanto a la traducción de Arcimboldi es la que une a 'Los sinsabores' con *2666* en la empresa de seguir la huella arc(h)imboldiana. Cada una entrega elementos diferentes que la componen y uno de ellos es el cambio lingüístico de Arcimboldi a Archimboldi. El "enunciado novelesco"¹²¹ del que está sosteniéndose para esta unión es la declaración de traducción ("yo que traduje del francés *La rosa ilimitada* de J.M.G. Arcimboldi para una editorial de Buenos Aires") de la que se verá cómo se muestra en *2666* y qué movimientos vienen con ella por parte de Archimboldi.

II. 4. 1 De "La parte de los críticos" a "La parte de Archimboldi" (*2666*)

Liz Norton, Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza y Piero Morini son los protagonistas de "La parte de los críticos" de *2666*. En ella se cuenta parte de su vida personal y laboral pero, en resumen, este capítulo habla en su mayoría acerca de la búsqueda del escritor Benno von Archimboldi por parte de los cuatro. Él hace que se conozcan y los une en su

¹²⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹²¹ Ligado a toda la terminología como palabra ambivalente, novela subversiva, menipea, carnaval y demás, Kristeva sugiere la noción de "enunciados novelescos" logrados, en su mayoría, a través de "unidades semánticas" (como las que se repiten en la novela de Bolaño) que constituirán a la novela. Dice: "Hablando metafóricamente, las unidades lingüísticas (y más especialmente semánticas) no nos van a servir más que de trampolines para llegar a establecer los TIPOS DE ENUNCIADOS NOVELESCOS como una serie correspondiente de FUNCIONES". Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 17.

búsqueda infructífera aunque con otros resultados. Uno de ellos es cuando conocen a Amalfitano durante su viaje a Santa Teresa a recomendación del decano Augusto Guerra de la facultad de Filosofía y Letras. Su primera impresión es la de un profesor de bajo perfil al que la vida lo ha llevado hasta la frontera norte del país mexicano. No obstante, todo cambia cuando el chileno les habla sobre su traducción a la obra de Archimboldi: “Cuando Amalfitano les dijo que él había traducido para una editorial argentina, en el año 1974, *La rosa ilimitada*, la opinión de los críticos cambió. Quisieron saber en dónde había aprendido alemán, cómo había conocido la obra de Archimboldi, qué libro había leído de él, qué opinión le merecía”¹²².

El primer registro de Archimboldi en *2666* -si así se quisiera- se da justo en la primera página donde comienza la novela y se habla de Pelletier: “La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años”¹²³. Empero, la declaratoria de Amalfitano une a estas obras y, al mismo tiempo, *2666* entrega el año en que el profesor chileno realiza la traducción que sustenta al “salto” de *LDS* a ‘Los sinsabores’, y luego a *2666*. Quiere decirse que esta cartografía toma en cuenta las acciones del personaje más allá de ver su nombre impreso páginas y mucho antes de llegar a “La parte de Archimboldi” (como se apuntaba en la teoría a usar: pensar en y por los textos como primicia para el análisis). A esto se suma la constitución de ambos personajes a partir de la mirada de otros y muy pocas veces -o nunca- a partir de ellos mismos. Su voz es encerrada y apacible a partir de la mirada del otro. Lo que se llega a

¹²² Bolaño, R. (2011). *2666*. Barcelona: Anagrama, 156.

¹²³ *Ibíd.*, p. 15.

saber de Arcimboldi y Archimboldi pertenecen a la periferia del núcleo de ellos mismo y de ahí que se hable, desde un inicio, de una segregación en su escritura.

Es en 1974 cuando Amalfitano traduce a Archimboldi en Argentina para una editorial de aquel país. Dos años antes de los relatos de Luis Sebastián quien irá por él al aeropuerto y luego, en 1979, el hallazgo de una lectora que radica en Tel-Aviv y que, al parecer, ha leído más que *La rosa ilimitada*. Por otra parte, Amalfitano “Entró en contacto con la obra de Archimboldi, según creía recordar, a la edad de veinte años, entonces había leído, en alemán y cogiendo los libros en préstamo de una biblioteca de Santiago, *La rosa ilimitada*, *La máscara de cuero* y *Ríos de Europa*”¹²⁴. Aquí puede observarse que Amalfitano figura como otro de sus primeros lectores más allá de la labor de traducción que lleva a cabo en una de sus obras.

La diferencia ya es notable y hasta ahora puede mostrarse claramente: en ‘Los sinsabores’ es J.M.G. Arcimboldi, escritor francés; en *2666* es Benno von Archimboldi, escritor alemán. En consecuencia, “La parte de Archimboldi” es toda la vida y obra del alemán a la que se llega mediante la partícula Óscar Amalfitano, siguiendo el mapa que se ha trazado en cuanto a los elementos señalados. Entonces, puede decirse que las piezas están sobre la mesa y han encajado para entregar la imagen de esta escritura subversiva que incluye, como gran exponente, la palabra ambivalente Arcimboldi-Archimboldi. Ahora, el siguiente paso consiste en reflexionar sobre esta imagen en referencia a ¿qué es lo que vemos en ella?, ¿por qué se encuentra hecha de esa forma?, ¿de qué forma están encajando las piezas?, ¿por qué se repiten?, ¿por qué Arcimboldi-Archimboldi se repite? La cartografía, hasta aquí, sirve en cuanto a los propósitos que se señalaban. El análisis, por

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 156.

otro lado, viene a continuación y con ello se abordarán y explorarán las problemática finales.

III. J. M. G. ARCIMBOLDI Ó BENNO VON ARCHIMBOLDI. ANÁLISIS

A partir de ahora puede emplearse de lleno la terminología en tanto al análisis, cuyo carácter es el pensar “en” y “por” el texto como la intertextualidad vista por Kristeva lo propone. Al enunciar al signo como ideograma en el discurso novelesco y pieza clave del pensamiento moderno, señala -en *El texto de la novela*- las siguientes características que se volverán indispensables para abordar el ideograma:

- _ No se refiere a una realidad única y singular, sino que **EVOCA** un conjunto de imágenes y de ideas asociadas. Tiende a desprenderse del fondo trascendental que lo sostiene (puede decirse del signo que es “arbitrario”), permaneciendo expresivo.
- _ **ES COMBINATORIO**, y por ello **CORRELATIVO**: su sentido es resultante de la combinatoria de la que todo signo participa con los demás signos.
- _ Encubre un principio de **TRANSFORMACIÓN** (en su campo se engendran las estructuras, y se transforman hasta el infinito).¹²⁵

El énfasis a través de las mayúsculas apunta a las cualidades de este ideograma visto como signo (evoca, combina y transforma) en un contexto que es el del discurso novelesco. La formación semiótica y la semiología propuesta por la francesa se adecuan en la novela que aún no ha fijado sus leyes como la de Bolaño. Aunado a esto, el personaje-partícula Arcimboldi-Archimboldi, como signo, muestra determinadas condiciones y consecuencias en los movimientos y repeticiones de las que es partícipe. Es, también, lo que Kristeva llama “enunciado novelesco” del que explica lo siguiente: “Es una **OPERACIÓN**, un movimiento que une, mejor, que **CONSTITUYE** lo que podría llamarse los **ARGUMENTOS** de la operación que, en un estudio del texto escrito, son ya palabras, ya

¹²⁵ *Op. cit.*, 47.

serie de palabras (frases, párrafos) en tanto que sememas”¹²⁶ -recordando que el semema es el conjunto de semas reunidos por un signo lingüístico en determinado contexto.

No obstante, antes de volcarse por completo al análisis, debe observarse las últimas variaciones de este personaje que permitirán la conducción a este examen de ida y vuelta para recaer en lo que se entenderá como la entropía literaria en tanto propuesta “que sigue siendo novedad” de la obra y escritura de Bolaño. Hacer, sobre todo, estas variaciones un tanto esquemáticas para el análisis y teniendo en cuenta que pueden ser vistas como enunciados novelescos en otra más de sus características, permite lo señalado por Kristeva: “Hablando metafóricamente, las unidades lingüísticas (y más especialmente semánticas) no nos van a servir más que de trampolines para llegar a establecer los TIPOS DE ENUNCIADOS NOVELESCOS como una serie correspondiente de FUNCIONES”¹²⁷. Así, las variaciones (pertenecientes al enunciado novelesco A-A), como “trampolines”, de “funciones”; sobre todo si se tiene en cuenta los alcances del ideologema Arcimboldi-Archimboldi.

III. 1 Variaciones del personaje

Las principales ya quedaron establecidas: Arcimboldi, escritor francés; Archimboldi, escritor alemán. La nacionalidad y el cambio lingüístico en el fonema “h” son, de entrada, las primeras variaciones a las que, con el paso de las páginas, se suman otras en la condición de personajes-partículas, pero con algunas similitudes claves para dilucidar sobre una sola entidad o dos distintas. Del mismo modo, estas variaciones se traducen en movimientos migratorios que no sólo sirven para el trazo de una ruta o cartografía literaria:

¹²⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 17.

anima a preguntarse, al mismo tiempo, por las condiciones de una literatura lograda de esa forma. Como recordaba Barthes, en la intertextualidad no se trata de enriquecer o alimentar el “mito de la filiación”¹²⁸ (recordando el intertexto en el sentido más laxo) sino preguntarse cómo y por qué se constituye el texto y, aún más, su introducción al espacio cultural. Esto trae consigo, *in situ*, la noción de ideologema que, en esta forma de articularse, Kristeva expone que: “El encuentro de una organización textual (de una práctica semiótica) dada, con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será llamado un IDEOLOGEMA”¹²⁹.

A propósito de la migración (y teniendo como referente el ideologema de Kristeva logrado, en parte, a través de la teoría intertextual), Andrea Torres Perdigón reflexiona sobre esta cualidad en la literatura de Bolaño

En efecto, la migración es hoy en día una característica indiscutible de la vida contemporánea. Pero, en vez de tratar el texto literario como “documento” y rastrear en él las representaciones de los movimientos migratorios contemporáneos, tal vez sea más interesante estudiar qué cambios genera esa condición migratoria en la concepción de la literatura: ¿Qué ideas de literatura surgen a partir de esa condición contemporánea? ¿Qué aspectos cambian en la forma de representar del texto literario y cómo se transforma la idea misma de la literatura con respecto a tradiciones anteriores?¹³⁰

¹²⁸ “Si bien la intertextualidad no ha de enfocarse en un sentido restrictivo, como podría ser la investigación de ‘fuentes’ e ‘influencias’, pues esto sería alimentar el *mito de la filiación*, sino más bien como la inserción de todo texto en un espacio cultural del que toma los códigos de significación, las prácticas de sentido que le dan fundamento a esa cultura, se critica esta concepción demasiado amplia de la intertextualidad en tanto no provee conceptos operatorios apropiados para el análisis concreto de los textos” (139). Villalobos Alpizar, Iván. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes”. *Filosofía Univ. Costa Rica* Enero-Junio 2003: 137-145.

¹²⁹ *Op. cit.* pp. 15-16

¹³⁰ Torres Perdigón, A. (Francia, 2011). “Migraciones y territorios literarios. Roberto Bolaño y el proyecto de una literatura universal”. Recuperado el 20 de diciembre de 2011, de <http://amerika.revues.org/2674>

Torres Perdigón acierta en las preguntas que realiza al movimiento migratorio en cuanto a la condición contemporánea de la tradición literaria. Lo mismo sucede con el ideograma y su esencia a la que el propio concepto remite y Kristeva señala: ¿qué hace el texto absorbiendo a otros?, ¿por qué lo hace?, ¿qué función está cumpliendo?, ¿por qué ha sido absorbido? Hay cargas ideológicas al momento de que un signo aparece en otro contexto y esta cualidad es innegable como la de la textualidad y su vocación de diálogo en la mirada intertextual al texto. La intertextualidad, del mismo modo, no es la búsqueda o ubicación de fuentes: la intertextualidad es el ideograma, apunta la teoría de Kristeva. Así, las preguntas sobre la migración y las del ideograma son las que pertenecen a este análisis en su característica y capacidad de pensar en y por los textos de Bolaño. Por esa razón, las variaciones siguientes encontrarán su justificación y desarrollo en esta variante de análisis intertextual subsiguiente.

III. 1. 1 J. M. G. Arcimboldi

a) Orígenes

De acuerdo con ‘Los sinsabores’, nace en la comuna francesa de Carcassone¹³¹ en el año de 1925. No se sabe nada de sus padres o familiares cercanos como hermanos(as) o esposa. En ‘Los sinsabores’ encuentra su mayor esplendor al dedicársele toda una parte para referirse a él. Autor de once novelas, dos obras teatrales y dos poemarios y cultivador -también- del ensayo, Arcimboldi mantuvo, al parecer, una relación con la escritura bárbara y su fundador Raoul Delorme quien fuera portero en uno de los edificios donde pasó parte de su juventud.

b) Lecturas

¹³¹ *Op. cit.*, *Los sinsabores del verdadero policía*, p. 191.

De sus posibles lecturas o influencias literarias debe rescatarse los apartados ‘AMISTADES DE ARCIMBOLDI’ y ‘RELACIONES EPISTOLARES DE ARCIMBOLDI’¹³², donde se da lugar a novelistas o poetas franceses como George Perec, Raymond Queneau y Elie-Charles Flamand. Igualmente, Robert Goffin, Achille Chavée y Renato Leduc ingresan a la lista de estos escritores no fabulados que desempeñan la función de personaje en cuanto a la figura de Arcimboldi.

c) Obras

Se ofrecen una especie de resúmenes en cuanto a la trama de algunas de sus novelas que, al mismo tiempo, son complementadas por detalles técnicos como el año de publicación, editorial y número de páginas. El gran misterio se devela en Arcimboldi ya que se sabe de qué tratan esas novelas que tanta fama otorga al escritor -a diferencia de Archimboldi del que se sabe muy poco de sus textos-. Sin embargo, de *La rosa ilimitada* (una de las novelas que comparten en título y producción) sigue permeando la incógnita.

d) Características narrativas

En la intensa relación epistolar que sostienen Amalfitano y Padilla, el primero le señala que la obra de este escritor presenta una particularidad en la que pocos se detienen a señalar

[...] si bien todas sus historias, no importaba el estilo utilizado (en este aspecto Arcimboldi era ecléctico y parecía seguir la máxima de De Kooning: *el estilo es un fraude*), eran historias de misterio, éstos únicamente se resolvían mediante fugas, en algunos casos mediante efusiones de sangre (reales o imaginarias) seguidas de fugas interminables, como si los personajes de Arcimboldi, acabando el libro, saltaran literalmente de la última página y siguieran huyendo.¹³³

¹³² *Ibid.*, pp. 217-222.

¹³³ *Ibid.*, p. 283.

Parece no importarle a Arcimboldi el imprimir, instaurar o continuar con un estilo ya que éste puede ser un fraude. Lo literario en él se encuentra o logra a través de “efusiones de sangre” entre textos y la configuración de personajes que emprenden saltos literarios. Esta forma de escritura que recuerda a la del propio Bolaño no es la única a la que Arcimboldi hace esta especie de guiño literario. En su novela “La búsqueda de Sam O’Rourke”, se habla sobre una serie de muertes como las sucedidas en Santa Teresa en “La parte de los crímenes” (2666). Al revelarse sobre el proyecto literario del francés parece que también se corre el velo de un escenario donde Bolaño se encuentra en el fondo como personaje silueta. La novela cuenta: “Sobre ese infinito O’Rourke transita con la sencillez y entereza de un americano. Las muertes sin sentido (pese a los intentos del autor -mediante enumeraciones causales- de demostrarnos que todo tiene un sentido oculto y duro como el destino) se suceden con espeluznante monotonía”¹³⁴.

e) Huellas hacia Archimboldi

La rosa ilimitada, novela que ambos personajes escriben es, tal vez, el lazo más fuerte que tensa a estos personajes. Nunca se dice sobre la posible temática o desarrollo de la novela y así permanece en una incógnita. En ‘Los sinsabores’ están de por medio la información editorial referente al año de publicación y el sello editorial a la que pertenece, donde, al mismo tiempo, se observa que es la octava novela publicada por el francés de acuerdo con la cronología que se muestra¹³⁵. No obstante, se encuentran ciertos indicadores o comentarios sobre el texto que hacen surgir algunas ideas de la escritura de Arcimboldi. En una de las cartas de Padilla dirigida a Amalfitano, el primero reflexiona sobre la novela y dice: “Incluso *La rosa ilimitada*, ¿su tercera o cuarta novela?, una obra difícil y engañosa

¹³⁴ *Ibid.*, p. 212.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 191.

pese a su aparentemente fácil lectura, en ocasiones con aspecto de libro para cretinos, ya iba por la segunda edición y no hacía un mes que estaba en la calle”¹³⁶. Parece que así se articula *La rosa ilimitada* a pesar de que sea una única opinión y un sólo lector el que expongan a la novela: difícil y engañosa, con aspecto para cretinos. El encubrimiento y desconocimiento de los textos es algo que también comparten estos personajes-partículas. Pero las huellas principales son las siguientes:

- Es traducido al español por el chileno Óscar Amalfitano.
- Formación académica desconocida y lecturas escuetas.
- Se convierte en un escritor de gran demanda para la crítica y el público lector. Dice Padilla a Amalfitano que “Arcimboldi, contaba, de la noche a la mañana se había vuelto un autor de moda en España, en donde estaban editando o en proceso de editar la totalidad de su obra. No había semana en que faltara un artículo o una semblanza sobre el gran escritor francés”¹³⁷. A diferencia de Archimboldi que adquiere esa fama y reconocimiento de forma paulatina y que cuenta, al parecer, con una cantidad mayor de obras escritas.

III. 1. 2 Benno von Archimboldi

a) Orígenes

Nace en la Alemania de 1920, tiempos finales de la Primera Guerra Mundial y la presidencia de Hitler en el Partido Nacionalsocialista de los Trabajadores. A diferencia de Archimboldi, “La parte de Archimboldi” en 2666 se traduce en la vida de Hans Reiter quien se convierte en Archimboldi. Padres, hermana, amigos, amantes y parejas pertenecen a este

¹³⁶ *Ibid.*, p. 281.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 281.

último capítulo del libro que despeja a la figura tan enigmática que persiguen los críticos al inicio. Al mismo tiempo, esta parte cuenta con la particularidad de bifurcarse al final de las páginas para dar paso a la posible inserción de una nueva parte e historia como la de Lotte Reiter¹³⁸. Parece que se ha agotado la figura de Archimboldi pero, al llegar a la historia de su hermana, se descubre las visitas fugaces que realizó a su casa y el encuentro con su obra.

b) Lecturas

Este personaje-partícula cuenta, también, con referencias literarias no ficticias como el francés. Sus lecturas son dispersas y parecen ser pocas para alguien que se convertirá en un monstruo literario en cuanto a la producción de obras y su aparente calidad: “[...] a los seis años había robado un libro por primera vez. El libro se llamaba *Algunos animales y plantas del litoral europeo*”¹³⁹. El primer registro de una lectura que después será ampliada por la figura de Hugo Halder para quien trabajan él y su madre. “El azar o el demonio quiso que el libro que Hans Reiter escogió para leer fuera el *Parsifal*, de Wolfram von Eschenbach”¹⁴⁰. Después de varias lecturas de *Parsifal*, Reiter continúa leyendo de acuerdo con sus gustos. Cuando Halder le consigue trabajo en una papelería de la gran ciudad, él renta un cuarto en compañía de un viejo llamado Füchler al cual se encuentra y hablan en contadas ocasiones. No obstante, poco después muere, es Reiter quien se queda con sus pertenencias entre las que destacan “Un abrigo, dos pares de zapatos, una bufanda de lana, cuatro camisas, varias camisetas, siete pares de calcetines. [...] Debajo de la cama, en una

¹³⁸ “Y llegamos, finalmente, a la hermana de Archimboldi, Lotte Reiter. Lotte nació en 1930 y era rubia y tenía los ojos azules, como su hermano, pero no creció tanto como él”. *Op. cit.*, p. 1082.

A partir de esta página -que concluye en la 1119-, el misterio Archimboldi continúa despejándose para aterrizar en el final de tan acaparadora novela.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 799.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 822.

caja de cartón, encontró varias novelas de vaqueros. Se las quedó él”¹⁴¹. No se sabe si Archiboldi lee estas novelas pero las conserva justo en esta especie de despertar literario y previo a la gran lectura que marca su obra que es, sin duda, el diario o escritos de Boris Abramovich Ansky. “En el cuaderno de Ansky aparece, y es la primera vez que Reiter lee algo sobre él, mucho antes de ver una pintura suya, el pintor italiano Arcimboldo, Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o Arcimboldus, nacido en 1527 y muerto en 1593”¹⁴². Es a través de Ansky que Reiter conoce a Arcimboldo y toma parte de su nombre (en una tarde a punto de comprar su máquina de escribir) para convertirse en Benno von Archiboldi. No está de más recordar la escena.

Al día siguiente volvió y le mostró el dinero, pero entonces el viejo sacó una libreta de un escritorio y quiso saber su nombre. Reiter dijo lo primero que se le pasó por la cabeza.

- Me llamo Benno von Archiboldi.

El viejo entonces lo miró a los ojos y le dijo que no se pasara de listo, que cuál era su nombre verdadero.

- Mi nombre es Benno von Archiboldi, señor -dijo Reiter-, y si usted cree que estoy bromeando lo mejor será que me vaya.

[...] - Este país – le dijo a Reiter, que aquella tarde se convirtió, tal vez, en Archiboldi- ha intentado arrojar al abismo a varios países en nombre de la pureza y de la voluntad.¹⁴³

Reiter se convirtió en un lector asiduo del cuaderno de Ansky donde es testigo de sus peripecias y, al mismo tiempo, aprendiz de una vida entre el arte, el amor, la guerra y la literatura. Pero llega un momento en el que Reiter decide abandonar su lectura y al cuaderno como tal para dar paso a su primera escritura. Continúa con lecturas que cada vez

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 826.

¹⁴² *Ibid.*, p. 911.

¹⁴³ *Ibid.*, pp. 980-981.

se ocultan más y las últimas pueden ser las que tomaba de una anciana vendedora de flores y cigarros en el bar donde era portero. Esta mujer, aparte de leerle su suerte a través de las cartas, podría ser una de las últimas bibliotecas personales de Reiter. “Le dije que me vendiera la *Judith* y las obras de Novalis. –Te los puedes quedar, cada que vengas te puedes quedar con dos libros [...]”¹⁴⁴, dice la mujer a Archimboldi que en esa primera visita le regala su característica chaqueta negra.

c) Obras

Al igual que sus lecturas, las obras que escribe son confusas en cuanto a la cantidad. En un momento se enlista su producción literaria¹⁴⁵ y cuando parece que ha escrito todo, en ese momento se menciona otra obra que no había sido tomando en cuenta. Así, quince novelas son las escritas como *La máscara de cuero*, *Bifurcaria bifurcata*, *Herencia*, *El vendedor de lotería* y *El rey de la selva*, por mencionar algunas. También, parece que no cultiva poesía ni teatro a diferencia de Arcimboldi.

d) Características narrativas

Norton, Pelletier, Espinoza y Morini son los mayores estudiosos de su obra y los que aportan ciertos aspectos y características en ella. Como en la primera página que se descubre, a través de Pelletier, los supuestos temas de algunas novelas de Archimboldi y su propuesta literaria a través de sagas, trilogías: “El libro en cuestión era *D’Arsonval*. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D’Arsonval* era,

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 973.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 1061.

evidentemente, de tema francés) [...]”¹⁴⁶. Al mismo tiempo, su obra puede contener guiños a lo autobiográfico como apunta *El rey de la selva* que “[...] hablaba de un cojo y de una tuerta y de sus dos hijos, un chico al que le gustaba nadar y una niña que seguía a su hermano hasta los acantilados”¹⁴⁷, donde es claro que se cuenta la vida de Reiter, sus padres y hermana. Sin embargo, en el momento en que su producción literaria alcanza un punto clave se ofrecen breves resúmenes de algunas de sus novelas y sus posibles características donde destaca lo siguiente

La novela que le envió a Bubis desde Icara se llamaba *La ciega*. Tal como cabía esperar, esta novela trataba sobre una ciega que no sabía que era ciega y sobre unos detectives videntes que no sabían que eran videntes. Desde las islas no tardaron en llegar a Hamburgo otros libros. *El Mar Negro*, una pieza teatral o una novela escrita en parlamentos dramáticos, en la que el Mar Negro dialoga, una hora antes del amanecer, con el océano Atlántico. *Letea*, su novela más explícitamente sexual, en la que traslada a la Alemania del Tercer Reich la historia de Letea, que se creía más bella que las diosas [...] *El vendedor de lotería*, la vida de un lisiado alemán que vende lotería en Nueva York. Y *El padre*, en la que un hijo rememora las actividades de su padre como psicópata asesino, que empiezan en 1938, cuando el hijo tiene veinte años, y terminan, de forma por demás enigmática, en 1948.¹⁴⁸

Al parecer, posee también una escritura versátil de temáticas múltiples y propuestas estéticas como las sagas o trilogías literarias. Empero, debe recordarse que esto son sólo indicadores generales de una escritura que alberga más propuestas y misterios. Con ambos personajes-partículas se revelan algunos aspectos de su obra y, a veces, en los momentos menos esperados. Como sucede con Archimboldi mientras hace el amor con Ingeborg y se evidencian algunos escenarios de su novela *Lüdicke*¹⁴⁹. Es así como se recuerda a Bolaño

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 1111.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 1061.

¹⁴⁹ “Luego notó que la mano de Ingeborg cogía su verga y lo masturbaba y con su mano levantó el camión de Ingeborg hasta la cintura y buscó su clítoris y comenzó a su vez a masturbarla, pensando en otras cosas, en su

en esta escritura que parece salir de los lugares menos esperados y en las situaciones más adversas o estimulantes; a través de este autor que se esconde de la crítica y elude la fama como consecuencia inevitable de su literatura. Un camino literario donde uno de los mayores descubrimientos es la obra del milanés Arcimboldo, que parece situarse en el fondo o colocarse como detonante de una propuesta estética similar pero llevada a la literatura.

e) Huellas hacia Arcimboldi

También escribe una novela titulada *La rosa ilimitada* y de la que se dice poco como la del francés. Para diferenciar estas obras, Archimboldi va por su segunda novela cuando finaliza y publica *La rosa ilimitada*, en la que de manera general puede tener cabida una posible temática de la novela siguiendo la reacción del señor Jacob Bubis, editor y amigo. La escena es la siguiente:

Aún no había salido de la imprenta *Lüdicke* cuando el señor Bubis recibió el manuscrito de *La rosa ilimitada*, que leyó en dos noches, al cabo de las cuales, profundamente alterado, despertó a su mujer y le dijo que iban a tener que publicar el nuevo libro de ese Archimboldi.

- ¿Es bueno? –le preguntó la baronesa, medio dormida y sin levantarse.
- Es mejor que bueno –dijo Bubis dando vueltas por la habitación.

Luego se puso a hablar, sin dejar de moverse, sobre Europa, sobre mitología griega y sobre algo que vagamente se asemejaba a una investigación policial, pero la baronesa se durmió otra vez y no lo escuchó.¹⁵⁰

Estas palabras del señor Bubis pueden ser indicadores de una novela perteneciente a un escritor camaleónico como parece serlo Archimboldi. La opinión de Bubis difiere a la de

novela, que avanzaba, en los mares de Prusia y en los ríos de Rusia y en los monstruos benéficos que moraban en las profundidades de la costa de Crimea [...]”. *Ibíd.*, p. 978.

¹⁵⁰ *Op. cit.* 2666, p. 1020.

Padilla al expresarse de esta obra y no puede darse por sentado o dar prioridad una sobre la otra. Son, al final de cuentas, tentativas a una escritura que permanece desconocida y, hasta el momento, se tiene por seguro su carácter de fragmentariedad y apertura.

III. 2 Análisis intertextual

Pensar “en” y “por” los textos -como se apuntaba desde el primer capítulo- es la premisa que ahora encontrará lugar en este análisis intertextual en la obra de Bolaño. En otro orden de cosas, no se habían comentado los posibles resultados acerca de esta forma de analizar los textos, pero se puede adelantar y apuntar, desde un principio, a la reflexión y disección de la escritura. Así, quien muestra ese trabajo es Gerard Genette y el resultado, en materia intertextual, se convierte de gran ayuda en el aspecto taxonómico que se da o exige en cada teoría. Esta forma de articular la inserción de un texto a otro (como lo hace Bolaño a lo largo de toda su literatura) es la que más interesa y a la que Genette prestó más atención de las cinco relaciones transtextuales que percibió. ¿Cómo se injerta un texto en otro y cuál predomina?, es la pregunta que se hace el francés y de la que se muestra que hay un texto A y uno B.

III. 2. 1 Texto A o B

El cuarto tipo de relación transtextual es lo que Genette denomina como “hipertextualidad”, de la que se desprende “[...] toda relación que une a un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”¹⁵¹. A pesar de apuntar en ese carácter provisional de la definición y en la metáfora “se injerta”, la hipertextualidad se apropió de esta relación entre textos que no es

¹⁵¹ *Op. cit.*, “Palimpsestos. La literatura en segundo grado”, p. 14.

la de comentario como señala el francés. Se mencionaban los ejemplos de esta relación transtextual que recaían en la *Eneida*, el *Ulises* y la *Odisea*, donde Genette expone cómo y por qué los dos primeros son hipertextos de la *Odisea* que, por tanto, es el hipotexto. El paso de un hipertexto a un hipotexto implica, en su mayoría, una transformación simple o directa. Dice el francés que “Para transformar un texto, puede bastar con un gesto simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora); para imitarlo, en cambio, es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación [...]”¹⁵². Así pues, un hipertexto será necesariamente una transformación que se distinguirá en dos niveles distintos como lo menciona más adelante: “Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*”¹⁵³. Por tanto, la operación que puede nombrarse como la más compleja en el hipertexto es la “transformación indirecta” (imitación), ya que exige un dominio hacia el hipotexto y, por supuesto, su identificación¹⁵⁴ plena. Siguiendo esta idea de transformación, Genette ejemplifica con una oración en el sentido del paso de un texto B a uno A de acuerdo a sus consecuencias y no a una selección o determinación de un corpus. La oración en francés *Le temps est un grand maitre* [El tiempo es un gran maestro] -señala- puede sufrir transformaciones tan nimias como la ortográfica y cambiar todo el significado. Empero, una sustitución de letra recae en una nueva palabra para dar paso a un renovado sentido en el discurso que, debe insistirse, hay

¹⁵² *Ibid.*, pp. 15-16.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵⁴ Esa identificación traerá consigo la noción de ideograma gracias a que la imitación -en este grado transtextual- toma al texto no sólo en sus consecuencias o propuestas estéticas. Lo que rodea al texto al momento de su producción también interesa aquí y recuerda al inicio del segundo capítulo acerca de lo “extraliterario”.

que identificar. De esta manera, Genette -retomando a Balzac- sugiere el siguiente cambio: *Le temps est un grand maigre* [El tiempo es un alto flaco/delgado], y dice que esta operación de imitación puede verse ya como la más compleja.

El cambio lingüístico que se da en el fonema “h” en Arcimboldi-Archimboldi (como sucede en *maitre* y *maigre*) desestabiliza gran parte (si no es que a todo) el texto donde se da una transformación indirecta. Una imitación que recae en la propia obra de Bolaño donde es él mismo quien realiza la acción de plagio en sus personajes. Si la imitación requiere de un dominio del texto (para no sólo “arrancar páginas”) y a ésta se suma un nuevo sentido el discurso, Bolaño parece dominar el procedimiento en sí mismo para inaugurar, con los procederes de un simple cambio fonético o la alteración de nacionalidades, una palabra que cree relaciones transtextuales extensas. Se reúne, pues, la condición última de imitación que reflexiona Genette para la relación transtextual de un texto B a uno A y de la que agrega el carácter de masiva en tanto B se deriva de A refiriéndose a los orígenes y actualidad de la literatura. No obstante, así como “El tiempo es un gran maestro” y “El tiempo es un alto flaco/delgado” son enunciados -imitaciones- distintos, también lo mismo con Arcimboldi y Archimboldi.

La imitación está ahí y el cambio lingüístico parece ser la base para alterar todo el sentido del texto donde se presenta las distinciones. Si ésta exige un dominio, lo que hace Bolaño al entregar dos escritores de una sola obra (*La rosa ilimitada*) y demás rasgos que comparten y se han mencionado, parece recaer en una forma de encerrar y, al mismo tiempo, potenciar la imitación en un marco donde la escritura ha dejado de lado propuestas narrativas de este corte. Estructuras devorando a otras (donde el verbo puede sustituirse por “imitando”), textos volcados a la hiperreferencialidad, a una estética de la fragmentación

conducen a “[...] un tipo de ficción que busca a un tiempo la revisitación irónica de la tradición literaria y la renovación de los códigos narrativos establecidos”¹⁵⁵. Esta imitación recae en una escritura híbrida que Bolaño expone dentro y fuera de la suya que, de la misma forma, muestra esa especial transtextualidad en sus textos A y B donde la primicia parece no existir.

La pregunta, sin preámbulos, sería la siguiente: ¿cuál es hipotexto en la obra de Bolaño para Arcimboldi o Archimboldi, o quién de estos dos funciona como un indicador de texto A? Para esta respuesta será pertinente recordar a Derrida en cuanto al concepto de huella que, de manera simultánea, justifica la imitación de la que se ha hablado. En este personaje-partícula que presenta Bolaño no hay hipotexto pero sí hipertextos cuya característica, de nuevo, es el fragmentarse, devorarse uno a otro y conseguir su apertura. Entonces, ¿es posible sostener una relación transtextual sin hipotexto de por medio? Ahí radica la particularidad en la escritura de Bolaño que puede tildarse como no lineal en esta configuración estética de códigos narrativos establecidos.

Recordar las tres consecuencias de la huella: a) Rompe con la irreversibilidad del tiempo (concepción lineal de la temporalidad); b) acaba con una lógica de la identidad; y c) acaba con el centro privilegiado (la presencia). Puede traducirse, también, a la sentencia: no hay hipotexto en una relación transtextual. Entonces, la huella forma parte de una condición literaria y todavía más en esta propuesta literaria fragmentada para formar un todo que conduce a nada: “El signo es siempre huella, diferencia, pero, como tal, resulta imposible llegar a su sentido último, a la presencia que representaría, a un significado definitivo que

¹⁵⁵ *Op. cit.*, “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea”, p. 450.

detentaría la dinámica del proceso de significación”¹⁵⁶. Aquí la clave de la escritura Bolaño y, al mismo tiempo, la justificación y resultado de pensar sus textos a través de la teoría de Genette: la búsqueda de significado es el “significado”. Si no hay hipotexto entonces la dinámica es la búsqueda, el seguimiento de una huella a la que se le suma la condición o característica de sufrir una “transformación indirecta” (imitación) y de la que parece no haber origen.

El caos no es total y se puede hablar de una relación transtextual inicial que se traduce a la cartografía hecha anteriormente. De esta forma, *LDS* -teniendo en cuenta su fecha de publicación y el proyecto literario que en él se encierra- es el hipotexto de *2666* y ‘Los sinsabores’ (estos últimos, por tanto, como hipertextos), donde no deja de haber resquicios: “[...] el signo encierra dentro de sí un vacío fundamental que no le es algo accesorio ni externo sino que es un elemento constitutivo de su estructura, una ‘imperfeción’, una carencia sin la cual, paradójicamente, quedaría ‘incompleto’”¹⁵⁷, a propósito del signo como huella. A esto se suma la noción de iterabilidad de la que también echa mano Bolaño en estos textos para sostener una relación transtextual muy particular como hasta ahora se ve. Sobre todo porque: “La posibilidad de *iterabilidad* del signo produce, a su vez, su perpetua alteración. De ahí que todo signo sea polisémico”¹⁵⁸. Bolaño altera ese signo-personaje-partícula a través de una repetición conducida por hipertextos que son, al mismo tiempo, imitados a partir de un cambio lingüístico que (des)provee a un hipotexto. “Porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos”, lo advirtió el chileno y se citaba más atrás.

¹⁵⁶ *Op. cit.*, “Jacques Derrida: texto y deconstrucción”, p. 77.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pp. 77-78.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 79.

El hipotexto puede ser toda su obra y, como finalizaba en su declaración, “ahí entra el problema”. Entonces, hasta el momento, aún en la línea de Genette, Arcimboldi y Archimboldi son personajes distintos que vendrán a ser reforzados en esta idea de Kristeva en cuanto a la palabra en ese espacio textual, su clasificación, la ambivalencia que presentan, el dialogismo inherente y el ideograma como parte global de la novela subversiva -fin último del análisis-.

III. 2. 2 ¿Archimboldi o Arcimboldi? (Kristeva)

En el cierre del primer capítulo, al exponer el marco teórico con Julia Kristeva, se dejaban algunos aspectos a tratar para la idea de análisis en esta forma de pensar “en” y “por” los textos. Así, al inicio de éste se han traído las características del ideograma vistas en *El texto de la novela* que complementarían a los apartados de *Bajtín, la palabra el diálogo y la novela*. Hasta ahora puede decirse que la translingüística -de Bajtín- y la ambivalencia están en relación y casi pueden traducirse al ideograma. O, por otro lado, señalar a la palabra ambivalente como detonante de las estéticas que en su mayoría se apuntan a Bolaño como la de fragmentariedad, la de apertura o la del doble, en dirección hacia el discurso que sale del centro esta cualidad en lo narrativo. Es momento de ir descifrando un análisis que, a través de las páginas, ha podido vislumbrarse de cierta manera sin llegar a sus últimas consecuencias.

a. La palabra en el espacio de textos

¿Qué significa y cuáles son las consecuencias de una palabra que se sitúa en el centro del cruce? Si una novela, por ejemplo, emplea una escritura situada en el eje vertical -donde lo sincrónico impera-, la palabra remitirá a una novela histórica o monológica. Sin duda, al

estar atravesado por el otro eje, la palabra no es la del discurso oficial ni la deseada y es ahí donde la ficción (y subversión) encuentra su lugar al igual que la diacronía.

Más adelante, Kristeva señalaba el cómo podría recibirse esa palabra propia de la novela y apuntaba que “Estudiar el status de la palabra significa estudiar las articulaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y hallar las mismas funciones (relaciones) en el nivel de las articulaciones de secuencias mayores”¹⁵⁹. La palabra que aquí interesa en la novela de Bolaño es la Arcimboldi-Archimboldi, de la que ya se ha visto cómo se articula por sí sola y en otras secuencias mayores. La particularidad que tiene es, como ya se señaló con Genette, la de parecer independiente en cada espacio de texto que se presenta. Ésta exige una lectura mayor y así encadenar una serie mayor de relaciones hacia una carga sémica-semántica que recae en las estéticas mencionadas. Bajo la misma línea, la palabra de Bolaño exhibe esta propuesta narrativa de una novela que se extiende hacia otras para conformar una sola.

b. La clasificación de las palabras en el relato

En búsqueda de esa tipología del discurso de la que habla Kristeva, inicia aquí con los conceptos de Bajtín para comenzar esa clasificación. Pero, por otro lado, es necesario señalar de nuevo esta condición de polifonía en la novela de Bolaño en su cualidad de “contemporánea”. Kristeva señala lo siguiente

[...] la novela polifónica de nuestro siglo se hace “ilegible” (Joyce) y se sitúa en el interior del lenguaje (Proust, Kafka). Es a partir de ese momento (de esa ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) que el problema de la intertextualidad (del diálogo intertextual) es planteado como tal.¹⁶⁰

¹⁵⁹ *Op. cit.*, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, p. 2.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 8.

Así, al referirse a una intertextualidad propia de Bolaño en el sentido de ir de una obra a otra de ellas, se está apuntando al interior de su lenguaje, de su escritura (tachada). Kristeva recuerda a Proust y Kafka como escritores que muestran también esta característica. Marcel, protagonista y narrador de las siete novelas, hace “ilegible” su escritura a través de esta interiorización del lenguaje que, al mismo tiempo, enmarca cargas ideológicas como la burguesía, el tema homosexual, lo autobiográfico, el tiempo, el amor, la guerra francesa, etcétera. Por otra parte, Kafka parece no necesitar carta de presentación por su narrativa que muestra al poder y la ley como un sobreentendido que es también interiorizado gracias a los personajes y en la extensión de más de una novela. Es en esta palabra ambivalente inserta en la novela polifónica como Bolaño logra interiorizar su escritura al tiempo que rompe con los contextos: personajes cuyo discurso no se encuentra exento de una práctica subversiva y con ello cargas ideológicas como las mencionadas y a mencionarse. Algunas recurrentes en su obra pueden ser, a primera instancia, el golpe de estado en Chile, el gremio literario, el escritor, la muerte, lo homosexual, la poesía y el crimen.

Para lograr lo anterior, la palabra ambivalente da paso a tres categorías más -que ya se han visto- resultantes de ‘la unión de sistemas de signos’, como lo llama Kristeva, siguiendo la idea de lo monológico y dialógico. De la imitación ya se ha señalado su importancia al descubrir que Bolaño se imita a sí mismo en cuanto al paso de un texto B a uno A, y ahora como parte de la palabra ambivalente. En la parodia sucede algo similar, con la excepción de que en ella se introduce una significación opuesta a la imitada en tanto palabra del otro que se representa por la del narrador. Es decir, imitación y parodia están en función de la palabra del otro siguiendo a la del narrador o personajes, donde la ‘polémica

interior oculta' será la encargada de exhibir y deformar ese discurso extraño. Vale la pena recordar parte de la definición de esta 'polémica' y algo más de ella

En este tipo *activo* de palabra ambivalente, la palabra de otro está representada por la palabra del narrador. La autobiografía y las confesiones polémicas, las réplicas en el diálogo, y el diálogo camuflado son ejemplos de ello. La novela es el único género que posee palabras ambivalentes; es la característica específica de su estructura.¹⁶¹

De esta forma, la polémica interior oculta en Bolaño engloba y recurre a los ejemplos mencionados por Kristeva. Su obra se ha señalado, en elementos clave, como autobiográfica y que, por lo mismo, trae consigo confesiones polémicas de acuerdo con el diálogo que su escritura esté abarcando. Las réplicas en los diálogos -en algunas ocasiones- convierten a una obra fundamental en relación con otra mediante el camuflaje de ellos; todo esto bajo la primicia y constante de la palabra del otro y la del autor. Y, aún más, la palabra Arcimboldi y Archimboldi muestran todas estas características de ambivalencia y polémica al momento de mostrarse como estructura narrativa. Ésta forma parte de la palabra del otro al ser un escritor de éxito y fama, del cual se encuentran resquicios autobiográficos pero a los que se sobreponen elementos mayores como la imitación y parodia, trayendo consigo un diálogo replicado, camuflado -que interioriza- para desestabilizar las estructuras narrativas y que se traduce al discurso dialógico, donde "En sus estructuras, la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye una génesis destructora"¹⁶². Arcimboldi lee a Archimboldi y viceversa, por separado se leen ellos mismos, también mediante la palabra del otro y así se fragmenta, se repite, se dan saltos literarios y puede encarnarse así esa génesis que Kristeva reconoce.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶² *Ibid.*, p. 13.

La polémica interior oculta significa una constante influencia de la palabra del otro sobre la del autor o, en otro orden de cosas, sobre esa palabra del narrador hacia la del autor que en narrativa hacen que las categorías se tomen por separado. Bolaño muestra esta “polémica” con Arcimboldi influyendo a Archimboldi y viceversa; contradiciéndose el uno al otro en una palabra que vemos como es la del propio Bolaño y la del narrador que en ocasiones -para agregar- se desplaza por la del personaje. Pocos son los diálogos en voz del propio Arcimboldi y Archimboldi, pero gracias a ellos se encuentran más palabras que presenta la obra de Bolaño en esta cadena que influye a otras y condensan y muestran esa génesis destructora. Por ejemplo, Archimboldi es una palabra camuflada y fragmentada¹⁶³ a través de otras como la de Hans Reiter y Benno von Archimboldi (a las que se unen, simultáneamente, la del narrador y la del autor en esta distinción de Kristeva). De esa génesis se desprenden dos palabras o categorías más que son el carnaval y la menipea como parte indispensable de la novela subversiva. Aunado a esto, la inclinación de Bolaño por los géneros subversivos no es gratuita a estas alturas, ya que el thriller y el cómic cobran fuerza en su estructura narrativa total donde todo se tergiversa bajo la “misma línea” o “personaje”. Arcimboldi-Archimboldi son (anti)héroes inmersos en ese universo narrativo (subversivo) creado por Bolaño.

c. La novela subversiva

¹⁶³ En una escena de *2666*, mientras el viejo de la máquina de escribir hace el trato con Reiter para venderle dicho aparato, cuenta lo que sucede con el escritor al respecto de lo dicho hasta ahora de la palabra ambivalente. La analogía parece adecuarse a la perfección en esta imagen de escritor de la que sólo se ve a primera instancia, sin reconocer aún el alcance de sus palabras y discurso. Dice el viejo: “Efectivamente, es él quien escribe. Pero si su mujer tuviera una vista de rayos X se daría cuenta de que no asiste propiamente a un ejercicio de creación literaria sino más bien a una sesión de hipnotismo. En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir”. *Op. cit.* p. 983.

Dos aspectos deben resaltarse acerca del carnaval y la menipea como formadores de esta novela. Sobre el primero, recordar que es revolucionario en la medida que es dialógico; la segunda, a través de diversos géneros (“cuentos, cartas, discursos, mezclas de verso y prosa”) y por su inclinación a la franqueza y ofensa, denota las distancias del escritor respecto de su texto y de los textos. Así, Bolaño conjunta estas dos formas de palabras que dan paso a una estructura mayor (a través de otra palabra, la de Arcimboldi-Archimboldi), de la que ya se han señalado algunos aspectos. Dicho de otro modo, la novela subversiva de Bolaño cuenta -en primer lugar- con palabras ambivalentes que potencian el diálogo en sus obras siguiendo diferentes estructuras narrativas como el poema o cuento y estas, a su vez, prestándose a distintas interpretaciones (condición *sine qua non* de la ambivalencia). Se imita a sí misma y engendra una polémica interior oculta capaz de tejer una propuesta narrativa abarcadora de palabras, texto y obras. No obstante, en esa polémica y palabra ambivalente que es la de Arcimboldi-Archimboldi, encierran la del carnaval y menipea que hacen posible a la novela deseada a principios del XX como se ha dicho.

Lo carnavalesco en Bolaño parece mostrarse por sí solo en esa inclinación hacia el diálogo por la palabra-partícula-personaje del que se habla; por tanto, es revolucionario como la definición indica. Pero más allá de que una característica forme parte de la otra, lo revolucionario se presenta en las huellas hacia el personaje, las cuales ya se ha advertido sobre sus diferencias y dificultad hacia la idea de original. En ese sentido, Bolaño es revolucionario bajo el manto de lo carnavalesco y muestra, así, un diálogo donde los ejes cruzan para arrojar una estructura fuera de las substancias idénticas. A propósito, Bajtín refería a lo siguiente: “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del

carnaval”¹⁶⁴. Este es el otro gran aspecto del carnaval que no puede pasar por alto en la novela subversiva de Bolaño.

El carnaval exige una vida volcada hacia él, con una indumentaria adecuada para el momento. Entonces, la lectura de los textos de Bolaño es prepararse para el carnaval de condiciones inesperadas y extrañas donde participa, por ejemplo, Arcimboldi y Archimboldi, de los que no se sabe con exactitud quién es quién o si son una sola persona. La novela subversiva permite pensar esto mientras carnaval y menipea sean los pilares de ésta. Más adelante, Bajtín muestra otra clave al decir que “El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa”¹⁶⁵. Entonces, ya se puede sostener que con la teoría de Kristeva hay un personaje que mantendrá su identidad oculta, ya que, si se revela, la propuesta narrativa se derrumba y no se hablaría de novela subversiva. Porque al igual que el carnaval en Bajtín y Kristeva, “renacimiento” y “renovación” son esenciales en la obra de Bolaño a partir de Arcimboldi-Archimboldi. Se muere y vuelve a nacer con este personaje para renovar la visión que de él se tiene; es decir, las palabras y la escritura de Bolaño hacen y deshacen siguiendo la máxima de una estructura narrativa llamada novela subversiva, en la que el carnaval -donde se cuestiona la ley y autoridad- adquiere un lugar en la escritura.

A manera de complemento, la menipea encuentra lugar en cuanto exige lo polifónico como parte de sí y del lenguaje. Kristeva devela que la menipea “[...] se presenta a menudo como una exploración del lenguaje y de la escritura”¹⁶⁶, al tiempo que

¹⁶⁴ Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 13.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 18.

señala sobre los contrastes y cambios abruptos de la que es partícipe. En Arcimboldi-Archimboldi, la exploración de la escritura es total y deviene en el pluriestilismo y la pluritonalidad; no obstante, es indispensable añadir una cualidad más a la que llega Kristeva: “El pluriestilismo y la pluritonalidad de la menipea, el status dialógico de la palabra menipeana, explican la imposibilidad que tuvieron el clasicismo y toda sociedad autoritaria de expresarse en una novela que hereda la menipea”¹⁶⁷. Debe recordarse que en la cita se habla de “imposibilidad” porque la menipea, al mismo tiempo, une a la filosofía y metafísica como exploración de escritura (y lenguaje) que busca y buscó en su momento. No hay, entonces, ataduras para Arcimboldi-Archimboldi como escritura menipea y como personaje hecho a base de contrastes, que explora la escritura en tres obras principales de Bolaño a través de ese pluriestilismo y pluritonalidad (cuyas construcción e implicaciones arrojan nociones filosóficas) que hacen desconcertante a esta palabra-partícula-personaje. Llega y regresa, hace y deshace, vive y muere, Arcimboldi-Archimboldi es el personaje que hace notar esta estructura narrativa en Bolaño fuera de la línea, conformador de su novela subversiva.

Ahora que se ha definido al carnaval y la menipea dentro de la novela subversiva, sólo resta englobar esta forma de escritura y será a partir de las formas de organización narrativa. Las dos categorías (S \leftarrow \rightarrow D; y Sujeto de la enunciación \leftarrow \rightarrow Sujeto del enunciado), como lo indican las flechas, poseen una movilidad aleatoria, simultánea y de posicionalidad cambiante. Las combinaciones varían, pero el resultado que más interesa es el de la propia noción de “novela subversiva” sin estar sujeta a una categoría dialógica específica. Tiene que ver, entonces, con la definición de esta novela que Kristeva entrega al

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 18.

decir que “El que escribe es el mismo que lee. Siendo su interlocutor un texto, él mismo no es sino un texto que se relee escribiéndose”¹⁶⁸. Abarca la figura del autor en tanto se esté privilegiando la escritura contenedora de todas las palabras hasta ahora mencionadas y que mucho tiene que ver con lo dicho en la polémica interior oculta de cómo Arciboldi lee a Archiboldi y viceversa.

Lo subversivo se define como “capaz de subvertir, o que tiende a subvertir, especialmente en el orden público”; mientras que la ambivalencia es la “condición de lo que se presta a dos condiciones opuestas”. Definiciones que destacan siguiendo toda la teoría de Kristeva en tanto novela subversiva y palabra ambivalente. Por consiguiente, la novela de Bolaño altera ese orden público-literario donde él mismo fue objeto de ese acto narrativo de subversión logrado a través de “condiciones opuestas”. Fruto de un dialogismo que muestra (al igual que la ambivalencia al conjuntar nociones opuestas) armonía y ruptura como modo de transformación y supervivencia, la novela subversiva de Bolaño reúne los elementos base (la palabra, el diálogo, la ambivalencia, la polifonía y la novela) para continuar más allá de las substancias narrativas. Con Arciboldi-Archiboldi se tiene un ejercicio de lectura y relectura a lo largo de las tres obras. Si la novela subversiva conjunta al carnaval y a la menipea para dar paso a una nueva topología discursiva, en Bolaño es claro este tipo de apuesta. Los filtros por los cuales atraviesa el personaje son de lo más carnavalesco y, al mismo tiempo, se encuentran narrados a partir de un discurso totalmente menipeo. Ahora, es tiempo de recordar las características del ideologema para terminar de enmarcar a la novela subversiva y postular esta idea de entropía literaria a manera de complemento respecto a la primera.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 21.

III. 2. 3 La entropía literaria (Arcimboldi/Archimboldi)

El ideologema, como signo, evoca, es combinatorio y posee un principio de transformación. Para un análisis ideológico debe ubicarse el ideologema y es el de Arcimboldi-Archimboldi que se ha mostrado y han señalado con todas sus implicaciones. Kristeva reconoce el ideologema de la novela y atribuye a la semiología una nueva forma de cómo el signo se presenta en ella y en la cultura. En consecuencia, se tiene lo siguiente

El ideologema del signo, en efecto, no-disyuntivo y transformacional, está en la base de los grandes momentos que ha conocido nuestra cultura. Citemos entre otros: la concepción de la negación y de la permutación dialéctica en Hegel y Marx; el desarrollo de la lingüística a partir de Saussure y de la lógica a partir de Peirce, es decir, la constitución de sistemas formales que no poseen soporte ideológico, ético o verídico fuera de sí mismo, sino que integran su “verdad” en la construcción simultánea de su modelo; y finalmente, la constitución de la semiología como nuevo modo de pensar que absorbe en el signo (el modelo) de los distintos sistemas significantes. La novela ofrece una concentración ejemplar de todos estos modos de pensar.¹⁶⁹

En esta ubicación del ideologema, Kristeva muestra un panorama sobre algunos de los “grandes momentos de la cultura” que se concentran en la novela y de ahí que pueda realizarse un estudio intertextual -o de transposición- bajo la guía del ideologema. Empero, la localización de éste debe realizarse bajo momentos y elementos claves como en el ejemplo anterior, ya que sobre la novela hay mucho qué decir en este sentido y las reflexiones se ensancharían demasiado. De esta manera, la novela de Bolaño, al igual que muchas otras, ha conocido estos “grandes momentos” y en la escritura se puede percibir a qué está renunciando y modificando. Por tanto, a lo que debe apuntarse y atenerse es al ideologema de la novela Bolaño que hasta ahora se ha señalado y que, algunos, no necesitarán ser desarrollados por lo hasta ahora visto. Tratando de establecer un orden, su

¹⁶⁹ *Op. cit.*, 268-269.

obra atraviesa momentos culturales como son las vanguardias, el boom latinoamericano, el “post-boom”, la onda y el propio infrarealismo. Su novela -fuera del centro- hecha como rompecabezas, que pone en duda la idea de origen, que tacha su propia escritura, de variables de difícil encuadre, de rechazo a lo épico, a lo objetivo; todas esas características que pertenecen a la novela hispanoamericana contemporánea. José Donoso, al respecto, señalaba: “Me parece que nada ha enriquecido tanto a mi generación como esta falta de padres literarios propios”¹⁷⁰.

El autor de *El obsceno pájaro de la noche* arribó a otro problema al decir que “La novela hispanoamericana de hoy, en cambio, se planteó desde el comienzo como un mestizaje, como un desconocimiento de la tradición hispanoamericana (en cuanto a hispana y en cuanto a americana), y arranca casi totalmente de otras fuentes literarias [...]”¹⁷¹. Como otros escritores, Bolaño muestra la condición de emancipación que se ve trastocada por la de ese rasgo extraliterario ya descrito. Así, continuando con este orden, se introduce toda problemática de lo “extra” en su obra para acceder, finalmente, a lo literario. Dentro de ello se encuentra ya el ideograma Arcimboldi-Arcimboldi del que se ha sido testigo de los múltiples filtros por los que atraviesa al ser partícula en el tiempo y palabra ambivalente en el texto. Sin embargo, esta ambivalencia en su condición de diálogo permite que se introduzca el ideograma en las que se puede nombrar dos vertientes: dentro y fuera del texto. El ideograma es igual a transformación y transformación es igual a ideograma, anuncia Kristeva en la relación del texto con la estructura que lo determina. El tercer principio parece estar cubierto, pero ¿qué sucede con el combinar y evocar? Evoca a la novela de vanguardia, a la modernista, a la revolucionaria y demás, que recaen en las

¹⁷⁰ Donoso, J. (1998). *Historia personal del “boom”*. Chile: Alfaguara, 29.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 24.

estéticas y poéticas que se han visto en el segundo capítulo y dirigen, principalmente, a esa multiplicidad en las voces narrativas y las diferencias en ellas.

Evoca, también, a personajes-partículas desestabilizadores de más de una estructura narrativa que en Bolaño se traduce a casi la totalidad de su obra. Evoca libros sin culminar de los que parece que lo están de acuerdo con el proyecto literario que dejó trazado. Todo esto son imágenes e ideas asociadas que no refieren a esa realidad singular o única condición de esta característica del ideograma. Pero debe agregarse un elemento más que trae a colación esta escritura (y en específico Arcimboldi-Archimboldi) como lo es la pintura de Giuseppe Arcimboldo. Un aspecto que no puede olvidarse en este análisis porque este guiño a la obra del milanés parece no ser gratuito y, al mismo tiempo, conjunta la idea de ideograma que da paso a la de entropía.

La obra de Bolaño cuenta con referencias artísticas de vasta procedencia que van desde los más sencillos hasta los complejos; el de Arcimboldo conjunta estos dos polos a la vez. Cuando se dice simple es gracias a la escena (vista más atrás) donde se revela este nombre para Reiter que, tiempo después, lo configura y adopta como suyo para su faceta y vida de escritor. La referencia -huella o pieza de rompecabezas- no es gratuita cuando ésta funciona también como partícula y se desplaza del texto. De esta forma, Barthes señala que “La pintura de Arcimboldo es, en definitiva, *móvil*: impone al lector la obligación de acercarse o alejarse, asegurándole que en ese movimiento no perderá ningún sentido y seguirá manteniendo una relación viva con la imagen”¹⁷². Tal como al inicio del capítulo se advertía sobre esta ida y vuelta en cuanto al objeto de análisis (lectura de Arcimboldi-Archimboldi), la pintura del italiano lo requiere de la misma manera para quienes conocen

¹⁷² Barthes, R. (2014). *Arcimboldo, retórico y mago*. Madrid: Casimiro, 23-24.

su obra. La narrativa de Bolaño, también, es móvil y esta característica permite una relación aún más estrecha con la escritura y las imágenes que pueda sugerir¹⁷³. Todavía más, Barthes agrega otra característica esencial en su obra sosteniendo que: “Su pintura tiene una carga lingüística, su imaginación es claramente poética: no crea signos, los combina, los permuta, los descubre –en eso mismo consiste la tarea del obrero del lenguaje”¹⁷⁴. Tal como lo hace Arcimboldo, Bolaño combina los signos para crear un juego en su lenguaje narrativo que tiene alcances incalculables e insoportables, la mayoría de las veces.

El signo Arcimboldi-Archimboldi es combinado en variantes múltiples y ejes distintos cuya consecuencia recae en el lenguaje. Al desembocar en ello, Bolaño es capaz de entregar una imagen panorámica o “final” de lo que es Arcimboldi-Archimboldi en su proyecto literario, porque si no fuera un obrero del lenguaje, como menciona Barthes, las imágenes tendrían poco o ningún sentido y su disposición indecisa, ineficaz e indiferente. Y esto se traduce en las características narrativas mostradas más arriba de cada personaje en la que los elementos parecen estar dirigidos a una estructura mayor en un constante cambio de direcciones y sentido. Sin importar que todo pueda terminar significando lo contrario, dice Barthes: “[...] todo tiene siempre un sentido, se lea como se lea, pero ese sentido no es nunca el mismo”¹⁷⁵. Así, el concepto de entropía enmarca esta narrativa capaz de tener sentido pero siempre distinto y, al mismo tiempo, exhibiendo una simultaneidad y fragmentariedad en alcances diversos.

¹⁷³ Se puede recordar aquí lo referente a la estética de la apertura y el espesor escritural gracias al discurso de Arcimboldi-Archimboldi que se extiende al del pintor y su obra, teniendo en cuenta el ideograma.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 22.

Del griego ἐντροπία, la entropía desde su etimología remite a varios sentidos o transformaciones tal como se usa en la física e informática, principalmente. En la última llama la atención el cómo se traduce en dicha área, ya que se sostiene como una medida de la incertidumbre ante un número de mensajes, de los cuales, será sólo uno el que se reciba y pueda, tal vez, decodificarse. En termodinámica implica, al mismo tiempo, elementos claves como energía y desorden en los sistemas que produjeron las principales teorías de Rudolf Clausius y Ludwig Boltzmann. Sin embargo, es la entropía de la informática que resalta con esa paradoja acerca de la cantidad de mensajes donde la incertidumbre impera para, al final, quedarse con uno (que no se desprende por completo de lo incierto). Bolaño, a manera de entropía, expone con Arcimboldi-Archimboldi dos personajes (dos signos) que traen consigo características y elementos propios y que, por fuerza de la escritura, se reciben como ese único mensaje. La puesta en duda sobre dos personajes distintos (tomando en cuenta la cartografía ya realizada) no es válida por esta narrativa lograda por Bolaño y como se ha señalado al seguir la teoría de Kristeva.

Así como la novela de Bolaño es subversiva por las palabras ambivalentes, la polémica interior y la palabra del carnaval y la menipea dentro de ella, la entropía literaria es también fruto de este análisis. Se ha llegado hasta aquí gracias a la palabra ambivalente dentro de su obra y por el concepto de ideologema, elementos que no deben olvidarse. Entonces, si la palabra Arcimboldi-Archimboldi es el único mensaje que se lee y tiene cabida dentro de toda la incertidumbre narrativa, es porque Bolaño así lo plantea; su narrativa es acaparadora y el ideologema la cubre o tiende señuelos engañosos. Éste evoca, combina y transforma a partir de un personaje-palabra-partícula en su narrativa para descubrir la unión o atracción de otros. Lo extraliterario, la iterabilidad, los movimientos

literarios señalados, la pintura de Arcimboldo, son elementos que se evocan y combinan para transformar toda una propuesta. Aquí destaca el de Arcimboldo por lo expuesto en el trabajo y por la manera que tiene de estrechar lazos con la mayor parte de su escritura.

Ya se advertía sobre la teoría de Sergio Marras acerca de Archimboldi como antihéroe de Belano y este, a su vez, de Bolaño. Pero la importancia de este personaje es mayor a la de un aspecto autoficcional y que ayuda, al mismo tiempo, a descubrir una narrativa alejada de las formas tradicionales; un nuevo aspecto en su poética. Marras retoma poco a Arcimboldi pero devela el ideologema de Archimboldi gracias a sus consideraciones al médico alemán Hans Conrad Julius Reiter. Cuando se consigue realizar una lectura mayor a la establecida se atraviesan las barreras de un análisis habitual. Al tener en cuenta el registro de Arcimboldo, Marras describe la consecuencia en la escritura Bolaño

La pintura *El bibliotecario* de Arcimboldo es, entonces, la gran metáfora de la obra de Bolaño; tiene, además, una clara raigambre borgeana y, cómo no, cervantina. El cuadro es un cosmos que además de narrar su propia historia, cuenta la de sus partes en un genial rompecabezas que solo se puede adivinar a la larga y corta distancia. Así la ficción de Bolaño se constituye como un sistema narrativo polifónico que sumerge en un mismo universo cada una de sus obras, pero a la vez da a todas ellas una identidad propia.¹⁷⁶

Es por esa gran raigambre que el personaje de Arcimboldi-Archimboldi sobresale para correr el velo de una obra que encadena y fragmenta al mismo tiempo, que exige más de una lectura trasladada a otras obras, autores, disciplinas y artes. Esto conforma la entropía inserta en la narrativa de acuerdo con una cantidad múltiple de mensajes de los que sólo se lee el de Arcimboldi-Archimboldi. Por ello A-A se comprende como ideologema y entrega

¹⁷⁶ *Op. cit.*, p. 23.

esta característica de “obra mayor” dirigiendo a una narrativa lejos de lo acostumbrado, de lo lineal. Marras arroja otra conclusión que acierta en la escritura de Bolaño

[...] inauguró una narrativa hispanoamericana distinta, cuyo rasgo diferenciador es concebir la obra como algo más que la suma de cada libro, como un conjunto de partes identificables e independientes -cada cual con vida y trayectoria propias-, que concurren a engendrar una esencia mayor: como un gran tubérculo con miles de raicillas que conforman realidades inasibles que van a dar a lugares que no conocemos y que a veces -pocas veces- satisfacen un itinerario reconocible que llamamos convencionalmente una historia.¹⁷⁷

La “esencia mayor” es Arcimboldi-Archimboldi como palabra ambivalente que compone una novela subversiva y de ahí que se descubra este rasgo en su poética. Otros personajes-partículas pueden ser vistos como palabra ambivalente que está siendo atravesada por diversos ejes donde el dialogismo se convierte en esencia mayor. Aunado a esto, Arcimboldi-Archimboldi también es ideologema por su capacidad de evocar, combinar y, sobre todo, de transformar. Crea un amplio itinerario en la escritura que abarca y suscita la dificultad de reconocerlo como historia. Si Bolaño pone en duda la idea de original con esta palabra y novela, es por una lectura como huella hacia las evocaciones y combinaciones que trae consigo su novela subversiva, consecuencia de ser obrero del lenguaje. Este tipo de novela tira anclas engañosas que jamás permiten un verdadero sostén; navega por aguas turbulentas en una temática pluritonal y pluriestética donde se asoman el mal, la violencia, el humor, la ciencia ficción, el crimen y los géneros periféricos o subversivos como algunos de los principales. Sin embargo, son sus personajes como palabra ambivalente los exponentes de toda subversión literaria. Bolaño imitó su propia escritura y las repeticiones

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 22.

que desató con esto son ideologemas como el Arcimboldi-Archimboldi, que demuestran, sin más, en lo que verdaderamente consistió su narrativa aunque sólo se reciba parte de ella.

CONCLUSIONES

Es cierto que todo trabajo de tesis comprende la misma situación al llegar a las conclusiones (recuento, recapitulación y resultados); así, las reflexiones que se citaron de Ezra Pound justo al inicio del trabajo vuelven aquí para recordar la “ida y vuelta” en el examen del objeto o asunto. Se está “reclamando” esa teoría de lectura y apuntes hacia la escritura de Bolaño que ahora arriban hasta sus últimas consecuencias. Antes advertía el poeta: “El MÉTODO apropiado para el estudio de la poesía y la literatura es el método de los biólogos contemporáneos, esto es, un examen atento y directo de la materia y una continua COMPARACIÓN de cada ‘muestra’ o espécimen con todos los demás”¹⁷⁸. El “método” ha quedado establecido y el resultado es el cuerpo de este trabajo dirigido a arrojar reflexiones que desembocan en esta conclusión de la que ya se han adelantado algunas afirmaciones en la recta final. A partir de esa “continua comparación” se llega aquí. Es cierto que el título del trabajo cumple una función paratextual incondicional, no obstante, el examen atento y las comparaciones permitirán insistir en la conclusión, sin perder el punto de partida, volviendo a él.

Son necesarias las comparaciones para llegar a la narrativa no lineal o fuera de las estructuras comunes que se le dan a Bolaño. Un recuento de todo lo dicho hasta ahora no podría complementar la conclusión si no se menciona un rasgo más acerca de esa narrativa no lineal o alejada del centro. Si así fuera, volvería a enunciarse la escritura de Bolaño inmersa en la topología discursiva de Kristeva que ha quedado establecida: novela hecha a través de la palabra ambivalente -causante de un dialogismo sin límites- que conduce a la subversión y crea, por tanto, a la novela subversiva que a la vez expone sus mecanismos

¹⁷⁸*Op. cit.*, p. 25.

(carnaval, menipea, polémica interior oculta) y hacen pensar en uno mayor como lo es el ideograma (A-A, sin origen ni huella y repitiéndose). En cambio, es posible recordar más para devenir en el carácter de periferia.

Se advirtió desde un inicio que la teoría intertextual de Kristeva era una forma de pensar “en” y “por” los textos, y por ello el trabajo sugiere y expone lo mismo, una reflexión con sus respectivas conclusiones. Cuando ella anuncia que el término de intertextualidad se está empleando demasiado y haciendo mal uso de él, sugiere el de “transposición” y lo que hizo fue seguir esa condición o principio de no ejercer ataduras a los textos y tomar en cuenta las consecuencias del paso del signo a otros contextos. Luego, a manera de conclusión en *El texto de la novela*, insiste en lo siguiente: “La novela, siempre ambigua, constituye el medio en el que pueden jugar simultáneamente la consagración del pensamiento expresivo (del símbolo o del signo) y la ‘salida’ (problemática) de esta expresividad a través de la transformación infinita de los significantes. De ahí su interés y su posición neurálgica en nuestra cultura”¹⁷⁹. Ahí la clave de cómo funciona la novela de Bolaño y su conclusión: estar conscientes de que el punto neurálgico en su obra es la transformación de significantes que se complementan, por ejemplo, con las referencias a Arcimboldo o el juego de la temporalidad en la obra y vida de Bolaño. El punto neurálgico de su novela comprende todo y por eso la lectura debe ser total. Ahora, su conclusión entra en la misma problemática y sólo podrá apuntar hacia una dirección: no todo está dicho en su obra. En este punto, el doctor Ríos Baeza en una de sus últimas publicaciones, comenta:

Si bien en los novísimos libros críticos en torno a la literatura de Bolaño algunos ensayistas lograron entrever los engranajes más representativos de su poética, urge en un trabajo de largo aliento una readecuación de los criterios de análisis y un

¹⁷⁹*Op. cit.*, p. 271.

marco teórico cimentado en la multidisciplinariedad, con el fin de abarcar esos aspectos conflictivos y eclécticos que conforman su particular textualidad. Porque en Bolaño, la alta cultura y la cultura de masas, lo lógico y lo paradójico, la ficción pura y la realidad circunstancial, lo versátil y lo unívoco, parecen integrarse en un solo lugar: “el espacio literario”, al modo en que Maurice Blanchot logró entenderlo.¹⁸⁰

En el largo aliento por continuar con la suma de análisis a la textualidad de Bolaño, este trabajo se une bajo los parámetros que Ríos Baeza arguye. El marco teórico, aunque se rija por la intertextualidad, no deja de estar impregnado por la multidisciplinariedad al echar mano de algunas nociones deconstructivas o conceptos de Derrida y las poéticas o estéticas adjudicadas por una lectura alejada de las directrices. Ríos Baeza enlista algunos de los elementos que enmarcan esa “particular textualidad” en Bolaño y que en el trabajo también se han rescatado (la alta cultura y la cultura de masas, lo versátil y lo unívoco, lo lógico y lo paradójico, por mencionar algunas). El “espacio literario” de Bolaño permitió integrar el postulado de su novela como subversiva mediante otras que funcionan o se reducen a palabras ambivalentes, con el mecanismo del ideograma Archimboldi-Arcimboldi por delante. Sus novelas, cuentos o poemas se vuelven palabra ambivalente para comprender la subversión, la escritura y la novela total. Una primera conclusión es, entonces, dirigirse a la narrativa de Bolaño con esta topología discursiva establecida.

Empero, las comparaciones y los aspectos conflictivos en su obra continúan y, bajo dicha línea, el trabajo se une a esa recaudación de criterios a su obra. En este sentido, la obra de Bolaño se “clausura” pero no “finaliza”; Derrida vuelve a evocarse y dice al respecto:

¹⁸⁰ Ríos, F. A. (2013). *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*. Valencia: Tirant Humanidades, 15.

La realidad plena y significativa (presencia) no existe. El signo no se subordina, pues, a ninguna realidad, no es presencia diferida y su función no es ni secundaria ni provisional. El signo es siempre huella, diferencia, pero, como tal, resulta imposible llegar a su sentido último, a la presencia que representaría, a un significado definitivo que detentaría la dinámica del proceso de significación.¹⁸¹

La obra de Bolaño, como huella -ya señalada-, es consciente de esa dinámica de la significación que enriqueció desde su primera escritura. “Mi novela tiene tantas lecturas como voces hay en ella, se puede leer como agonía o como juego”, se citaba previamente al chileno. Ahora, a estas alturas, la relevancia recae en que ese dialogismo va más allá del mismo y con la consecuencia de que no hay sentido último. De ahí, en parte, el comentario de Ríos para ese trabajo de largo aliento hacia su obra y porque el proceso de significación en su obra continúa vigente. Si de algo está seguro un estudioso de Bolaño es que su obra se estructura como huella en el sentido derridiano y en el que puede estar inaugurando este trabajo. Tampoco hay sentido último en los trabajos hacia su obra y, por consiguiente, la significación continúa también en esta vertiente. El parámetro que ha establecido éste se traduce a algunos puntos que podrían mencionarse de la siguiente forma:

- Se puede hablar, comentar y, sobre todo, analizar su obra con la tipología discursiva que exhibe Kristeva en “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. Al hablar de la novela mediante el mecanismo fundamental como lo es el ideograma, se suman las obras de *Semiótica I* y *El texto de la novela* para el uso de la topología.
- La escritura de Bolaño, vista desde el léxico intertextual (transposicional) de Kristeva puede conducir a las referencias fuera del texto y un análisis a ellas, como lo son la metaficción y el discurso histórico.

¹⁸¹ *Op. cit.*, p. 77.

- Archiboldi-Arciboldi es personaje clave en su obra como el análisis ideológico lo ha demostrado; A-A se vuelve crucial para referencia a su escritura. La puerta queda abierta para más indagaciones sobre él con la herramienta de la tipología discursiva vista.
- La tipología discursiva empleada permitió establecer una poética en Bolaño: novela latinoamericana subversiva hecha y potenciada a partir de palabras ambivalentes (poemas, cuentos, novelas), creadora de un mecanismo mayor como el ideograma (novela total) en el texto y fuera de éste.
- Por lo anterior, un análisis mediante la palabra ambivalente es un acercamiento a la novela subversiva latinoamericana. Es decir, esta serie de reflexiones pueden dar, también, un salto y aplicarse hacia otra textualidad que presente condiciones similares.
- “Podemos construir obras de mil maneras diferentes y aun así estaríamos solo en el principio”¹⁸², declaraba Bolaño. Recordando que parece estar siempre en el principio gracias a su novela subversiva.
- Finalmente, la narrativa no lineal o en la periferia de las “substancias idénticas”, adjetivo que también se adjudica a esta narrativa, se justifica bajo las técnicas y estructuras que se han develado gracias al léxico intertextual o topología discursiva, como lo son los saltos literarios, la iterabilidad y la dialogicidad entre obras y con el discurso histórico.

Para continuar, esta conclusión posee también el carácter de la entropía señalada al final del trabajo. El mensaje claro que se está sosteniendo (ante todos los que una conclusión pueda

¹⁸²*Op. cit.*, p. 27.

arrojar) es el de novela subversiva con todas sus implicaciones¹⁸³. No obstante, la entropía se mantiene bajo un número múltiple de mensajes, pero quedan bajo el análisis y la multidisciplinariedad hacia su textualidad, su escritura subversiva. La entropía permite reafirmar esta conclusión y, de la misma forma -recordando carnavalesco y paradójico en la obra de Bolaño-, saber que no todo está dicho. El escritor fragmentó su obra, pero también lo hizo con los lectores: ha dividido opiniones y de esa fragmentariedad, claro está, se alimenta también su novela.

En *Literatura y anarquismo*, Lara Ordenes advierte sobre la subversión en general, pensada a través de la obra de Bolaño y como muestra de ello dice:

El arte se vuelve anárquico porque su proliferación obedece a las diferentes búsquedas del sujeto para comprenderse a sí mismo. Este sentido libertario se manifiesta en la continua aparición de nuevas formas estéticas, las que tienen como elemento común ser contrarias al orden sociocultural establecido, o si se prefiere; normativo, por lo que las denominaremos como Sub-versivas, no sólo por su carácter rupturista o destructor de lo determinado, sino también porque en este afán por expresar la sensibilidad de una subyugación, el arte se vuelve un elemento crítico, desarrollando una función política.¹⁸⁴

La novela como elemento crítico es otra de las lecturas a su obra, pero -como señala Lara- se manifiesta también como nueva forma estética teniendo en cuenta la subversión. Esta última, sobre todo, provocando que exista esa otra lectura política, anarquista y desestabilizadora a consecuencia de ser contrarias del orden establecido. Sin duda, esto recae en la conformación de novela subversiva que muestra el carácter de “no lineal” o

¹⁸³ Dice Neige Sinno que en la obra de Bolaño “No hay acceso al centro de la obra (ni para el lector ni para el escritor), y ese centro es el eje alrededor del cual todo gira”. *Op. cit.*, p. 43. Como en la entropía, no hay acceso más que a un único mensaje que, tal como en el centro de la escritura de Bolaño, se encuentra o atraviesa por múltiples ejes (la palabra ambivalente).

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 52.

periférica, mostrado a lo largo del trabajo y condensado al momento. Como se mencionaba al inicio, esta conclusión trata de insistir más en la consecuencia de subversión traducida a la continuidad de la mirada y estudios a la obra de Bolaño, quedando establecido ya la del trabajo y la topología discursiva.

El ejercicio de conclusión para esta narrativa resulta un tanto paradójico en el sentido de que ésta no posee final y sólo se clausura. Sin embargo, es gracias a este trabajo que podemos reflexionar sobre dicha cualidad y situarnos en la narrativa de Bolaño a partir de un espacio que el análisis ha permitido. Al reflexionar y ser consciente de la novela subversiva como clausura y no final, se está enjuiciando a partir del revisionismo y las herramientas que se han propiciado en el trabajo. Otro aporte que surge, bajo esta línea, es la llamada novela moderna -la Modernidad- y del que Lara, también, reflexiona: “[...] son características a partir de las cuales se ha ido construyendo y re-construyendo el sentido de lo moderno. Desde ser un concepto histórico ha llegado a ser un concepto paradigmático, cuyo eje es la constante disputa entre lo viejo y lo nuevo”¹⁸⁵. Aquí, la salida -pero sobre todo- el aporte de Bolaño es “finalizar” su obra y “clausurar” su texto (trayendo de nueva cuenta la dicotomía establecida por Barthes). Por eso el trabajo, a diferencia de otros, superó a las obras para que el análisis recayera directamente en el texto y enmarcara (clausurar) a la novela de Bolaño a partir de la tipología discursiva que Kristeva y la intertextualidad permitieron conformar.

Así como el concepto se vuelve paradigmático, lo mismo ocurre con la obra de Bolaño que, en sí misma, encierra ya un paradigma. La clave está en tomar en cuenta las verdaderas consecuencias de su poética: el “método” con el cual se aborde, en “comparar”

¹⁸⁵*Op. cit.*, p. 29.

las veces necesarias para lanzar juicios sobre ella y en la “ida y vuelta” que exige y, a la vez, asevera. Eso, al final, mostrará por sí mismo qué tan válida puede ser cualquier narrativa. Para este caso, las vías de acceso son la lectura acaparadora ante la novela total y subversiva. Esto se vuelve condición principal para acceder a su obra y es una de las sentencias que se reconocen gracias al trabajo.

Situar a Bolaño en un presente no permite un verdadero revisionismo, eclipsaría el “atractivo intelectual” y sus máximas características como lo son la unidad-fragmentariedad y subversión. De igual forma, es imposible limitar su obra o reducirla a partes individuales; por tanto, sólo se clausura y las consecuencias (recordando la experiencia de lectura) se vuelven de lo más fructíferas. Tal vez, este podría ser el último capítulo del trabajo en cuestión, titulado “Clausura a la novela subversiva de Roberto Bolaño: análisis intertextual a partir de un personaje en tres obras de Bolaño hacia una narrativa no lineal”. Así, el trabajo cumpliría con lo que se le exige y habría una retribución a la escritura de Bolaño como ésta que se entrega gracias al análisis realizado.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (2007). *Arte poética*. México: Porrúa.
- Asensi, M. (2006). *Los años salvajes de la teoría: Phillippe Sollers, Tel Quel y la Génesis del pensamiento post-estructural francés*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ----- (2010) “Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura fnisecular*. México: Ediciones Eón.
- Bajtín, M. (1998). *La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica*. México: FCE.
- ----- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- ----- (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- ----- (2014). *Arcimboldo, retórico y mago*. Madrid: Casimiro.
- Bolaño, R. (2005). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2007). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2011). *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama.
- ----- (2009). *Los detectives salvajes*. México: Anagrama.
- ----- (2011). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- ----- (México, 1976). “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista”. Recuperado el 1 de enero de 2005, de <http://www.infrarrealismo.com>

- Borges, J. L. (2003). “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- Braithwaite, A. (2011). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Companys Tena, M. (2010). *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, citado el 27-08-2014, disponible en internet:
http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97234/Treball_de_recerca.pdf
- De Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: texto y desconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Derrida, J. (1989). “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- ----- (2005). *De la gramatología*. México: Siglo XXI Editores.
- Donoso, J. (1998). *Historia personal del “boom”*. Chile: Alfaguara.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.
- Espinosa, P. (2003). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Chile: Frasis Editores.
- Gálvez, M. (1987). *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Kristeva, J. (1967). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selección y traducción de Desiderio Navarro). Cuba: Casa de la Américas-UNEAC.
- ----- (1974). “La révolution du langage poétique”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selección y traducción de Desiderio Navarro). Cuba: Casa de la Américas-UNEAC.
- ----- (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- ----- (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

- Lara O., E. (2000). *Literatura y anarquismo. Estética y política en la narración chilena*. Valparaíso: Ediciones Perro de Puerto.

- Lozano, J., Peña-Marín, C., y Abril, G. (2009). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

- Mai, H-P. (1991). “Bypassing intertextuality: hermeneutics, textual practice, hypertext”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (selección y traducción de Desiderio Navarro). Cuba: Casa de la Américas-UNEAC.

- Mandelbrot, B. (1997). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona, Tusquets Editores.

- Manzoni, C. (2002). “Historia particular de una infamia”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

- Maristain, M. (2012). *El hijo de mister playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*. México: Almadía.

- Marras, S. (2001). *El héroe improbable*. Chile: RIL Editores.

- Navarro, Santiago J. (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*. Valencia: Departament de Filologia Anglesa i Alemanya. Universitat de Valencia.
- Paz E. y Faverón G. (comp. y ed.). (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Pound, E. (2000). *El ABC de la lectura*. Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Ríos, F. A. (2013). *Roberto Bolaño, una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*. Valencia: Tirant Humanidades.
- ----- (Ed.). (2010). “Arturo Belano: el viajero en el tiempo”, en *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Ediciones Eón.
- ----- “Wieder, wider, weiden: casos de parodia y autoparodia en la narrativa de Roberto Bolaño”. Valenciana. Julio-Diciembre 2014.
- Rodríguez, R. (Comp. y ed.). (2012). “El viaje del último Ulises. Bolaño y la figuración alegórica del infierno”, en *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Chile: Ripio Ediciones.
- Sinno, N. (2011). *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitlor*. México: Aldus/Conaculta.

- Sloterdijk, P. “La música de las esferas y el olvido del ser desde todos los altavoces”, *Publicación Electrónica de la Universidad Complutense*, 14-2 (2006).
- Solotorevsky, M. (2012). *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. U.S.A.: Ediciones Hispamérica.
- Torres Perdigón, A. (Francia, 2011). “Migraciones y territorios literarios. Roberto Bolaño y el proyecto de una literatura universal”. Recuperado el 20 de diciembre de 2011, de <http://amerika.revues.org/2674>
- Villalobos Alpízar, Iván. "La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes". *Filosofía Univ. Costa Rica* Enero-Junio 2003: 137-145.