

Aspectos de la *Prosaica* de Mijaíl Bajtín en *Rayuela* y *2666*

Anna HUNDT GOLDEN

Resumen

El propósito de esta tesis es analizar la obra canónica y fundamental de la novela moderna latinoamericana *Rayuela*, de Julio Cortázar, y el estilo de la novela total contemporánea también latinoamericana *2666*, de Roberto Bolaño. Para apoyar el análisis de las dos construcciones novelísticas, voy a utilizar el marco teórico de la polifonía-heteroglosia de Mijaíl Bajtín y su ensayo “Discourse in the Novel” (DN), y también el marco cronotópico que el mismo autor esboza en “Forms of Time and Chronotope in the Novel” (FTC). Además, para aportar el análisis polifónico de *Rayuela* y *2666*, voy a emplear el libro crítico *Creation of a Prosaics*, de Gary Saul Morson y Caryl Emerson, y la antología de ensayos críticos *Bajtín y la literatura*, de los editores José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbajo. Asimismo, se utiliza otra colección de ensayos, *Bolaño salvaje*, de los editores Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. La construcción del análisis de las dos “anti-novelas” va a realizarse siguiendo la manera en que se desarrollan las voces individuales polifónicas a lo largo de las narraciones y considerando cómo constituyen la *heteroglosia* –las voces independientes y autónomas influidas según la historia colectiva del espacio en que dialogan en el marco narrativo– de los dos textos. Específicamente intento identificar cuáles son las voces que construyen el marco narrativo, cómo se desarrolla la relación que tiene el lector implícito con la palabra escrita y cuál es el papel que tiene el tema de “la búsqueda” dentro de los dos libros.

Capítulo I

El marco teórico de la heteroglosia/polifonía

En su ensayo “Discourse in the Novel”, Mijaíl Bajtín discute el carácter dialógico del lenguaje. Según su marco teórico de la *heteroglosia-polifonía*, Bajtín sugiere que la esfera narrativa no es un espacio cerrado en el cual las ideologías del autor se manifiestan de una manera puramente estática, sino que tiene una función dialógica, comunicativa y dinámica. Cada personaje dentro de la esfera novelística tiene su propia voz individual, y todas las voces juntas construyen lo que él nombra *heteroglosia*. El autor propone el carácter socio-lingüístico del lenguaje, y que la novela en su totalidad representa el nacimiento de la forma de “lo dialógico”.

Bajtín diferencia *lo monológico* de *lo dialógico (lo polifónico)* en relación con su teoría del carácter discursivo del lenguaje y la socio-historicidad del discurso.

- *Lo monológico*

La noción de la *verdad monológica* es la manifestación de una sola voz dentro de la forma literaria –la voz del autor– a través de la que encontramos “separate thoughts, assertions, propositions that can by themselves be true or untrue, depending on their relationship to the subject and independent of the carrier to whom they belong” (Morson y Emerson 235). Es decir que la ideología del autor se manifiesta a través de lo monológico y constituye un sistema que puede ser entendido por una consciencia singular; el estilo de *carácter monológico* se define por estas visiones personales –ideologías– del autor, quien es el medio de la autoridad semántica a través de la cual su “verdad” personal se manifiesta en el texto. Según Bajtín: “The author’s truth does not lie in the same plane as the truths of his characters” (Morson y Emerson 238), y el lector sabe que las “verdades” de los personajes no tienen la misma importancia que la verdad singular del autor. El lector tiene la capacidad de comprender las “verdades” de los personajes de la obra “tracing them to the character’s social group or personal history” (238) y no dialoga con ellos; Bajtín propone que el lector no ve personajes como entidades independientes o individuales sino la construcción de la fuerza creativa del autor. El estilo de una obra monológica es

hipercontrolado: “The author retains full control over the work and never surrenders the right to mediate between characters and readers. If that control is lost, the work becomes flawed” (238). El mejor ejemplo de *lo monológico* es la poesía lírica, la voz del autor lleva el control narrativo.

- *Lo dialógico*

A diferencia de la estructura monológica, según el marco bajtiniano, *lo dialógico* contiene una variedad de voces que se juntan y construyen una sensación de unidad literaria: “In a polyphonic (dialogical) work, authorial viewpoint differs in kind and method of expression from its monologic counterparts” (Morson y Emerson 233). Bajtín señala que cada obra tiene que contener una unidad de efecto con una base socio-histórica –como sugiere Poe–; “a work without some kind of unity would simply be a flawed work” (233). Según el marco teórico de la heteroglosia, una obra polifónica –que contiene este coro de voces– “demands a different *kind* of unity which Bakhtin calls a ‘*unity of higher order*’” (233); se puede identificar esta unidad marcada en la construcción de las personalidades individualizadas de cada protagonista, cada una con su propia historia, y en la manera en la cual el escritor construye la obra con un propósito estético y lingüístico. Esta unidad dialógico-lingüística que los personajes constituyen no es la pura ideología propia del autor, sino la construcción de un mundo paralelo en el cual los personajes se desarrollan y dialogan. Bajtín sostiene que este mundo lingüístico dentro de la esfera novelística se manifiesta en una variedad de maneras y de apariencias lingüísticas:

The novel can be defined as the diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. The internal stratification of any single national language into social dialects, characteristic group behavior, professional jargons, generic languages, languages of generations and age groups, tendentious languages, languages of the authorities, of various circles and of passing fashions, languages that serve the specific sociopolitical purposes of the day, even of the hour—this internal stratification present in every language at any given moment of its historical existence is the indispensable prerequisite for the novel as a genre. (DN 262-3)

El autor propone que el lenguaje no es una entidad neutra; es decir que la manera en la que se habla representa un distinto punto de vista del mundo y tiene un carácter personal; enfatiza este asunto de la construcción de una unidad lingüística en la literatura con respecto al proceso de la evolución del lenguaje y la colectividad que lo utiliza, siempre cambiantes a lo largo del tiempo. Bajtín habla de la manifestación de una poética lingüística dentro de la novela y cómo esta retórica es social y cambia según la acumulación de la historia:

Unitary language constitutes the theoretical expression of the historical processes of linguistic unification and centralization, an expression of the centripetal forces of language. [...] But the centripetal forces of language, embodied in a 'unitary language,' operate in the midst of heteroglossia. At any given moment of its evolution, language is stratified not only into linguistic dialects in the strict sense of the word, but also—and for us this is the essential point—into languages that are socio-ideological: languages of social groups, 'professional' and 'generic' languages, languages of generations and so forth. From this point of view, literary language itself is only one of these heteroglot languages—and in its turn is also stratified into languages (generic, period-bound and others). And this stratification and heteroglossia, once realized, is not only a static invariant of linguistic life, but also what insures its dynamics: stratification and heteroglossia widen and deepen as long as language is alive and developing. (DN 270-2)

El concepto de heteroglosia define el carácter socio-lingüístico, socio-histórico, dinámico y siempre cambiante del lenguaje dentro de la estructura novelística. De acuerdo con esta teoría bajtiniana, dentro la esfera narrativa de la forma polifónica, los personajes de la obra se relacionan entre ellos, y además tienen una relación discursiva con la esfera del autor y la conciencia del lector, quien se relaciona con el texto en función de su propia historia y experiencias. Las acciones de los personajes reflejan sus historias personales, y ellos hablan, debaten y forman un diálogo literario dentro del mundo de la novela. La relación entre protagonistas tiene un carácter discursivo y constituye una armonía de voces, personalidades e historias propias que interaccionan sociológicamente con las “verdades” del autor y de cada lector de la novela. En la novela polifónica encontramos “the internal stratification of language, of its social heteroglossia and the variety of individual voices in it, [as this is] the prerequisite for authentic novelistic prose” (DN 264). Bajtín sugiere que esta relación interactiva entre las voces independientes de los personajes, la presencia del

autor y la historia individual del lector facilita la creación y evolución progresiva de la pluralidad de sus conciencias y una colectividad lingüística socio-histórica.

Según este marco bajtiniano que define *lo dialógico*, un autor polifónico no es pasivo, sino “supremely active in conceptualizing whole personalities, setting up open-ended dialogues, and provoking characters to speak” (Morson y Emerson 251). Bajtín utiliza la forma literaria de Dostoevsky como un trampolín desde el cual discute este rasgo narrativo esencial en su totalidad, y propone que sin este estilo novelístico dialógico y el intercambio lingüístico entre el personaje, el autor y la experiencia literaria consciente que tiene el lector, la novela no puede cumplir su propósito artístico:

The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types [*raznorečie*] and by the differing individual voices that flourish under such conditions. Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia [*raznorečie*] can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of links and interrelationships (always more or less dialogized). These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization—this is the basic distinguishing feature of the stylistics of the novel. (DN 263)

Lo fundamental de la *verdad dialógica* es la manifestación de esta diversidad de voces, que no se mezclan para construir una voz total y colectiva. Hay varias distintas conciencias e historias propias de “unmerged voices . . . [that] cannot be contained within a single consciousness as in monologism; rather their separateness is essential to the dialogue. Even when they agree, as they may, they do so from different perspectives and different senses of the world” (Morson y Emerson 236-7). En la esfera de la novela, hay una variedad de lenguaje socio-histórico y estilos de habla que se presentan a través de los personajes que se relacionan. Este coro de voces y diálogos construye el marco de la novela polifónica.

Bajtín analiza las diversas maneras en las que el diálogo se presenta en la novela a través de la multitud de personajes, personalidades individuales, historias propias y sus ideologías, y los varios registros comunicativos:

Dialogue itself, as a compositional form, is in novels inextricably bound up with a dialogue of languages, a dialogue that can be heard in its hybrids and in the dialogizing background of the novel. . . . In a word, the novelistic plot serves to represent speaking persons and their ideological worlds. What is realized in the novel is the process of coming to know one's own language as it is perceived in some else's language, coming to know one's own horizon within someone else's horizon. There takes place within the novel an ideological translation of another's language, and an overcoming of its otherness—an otherness that is only contingent, external, illusory. (DN 364-5)

Las perspectivas de los personajes y el narrador se diferencian de las perspectivas del autor y su lector; una característica fundamental que marca *lo dialógico* es esta autonomía y separatismo de los personajes y estos lenguajes socio-históricos propios. Para que la palabra escrita pueda florecer, el autor tiene que renunciar a su control del texto y dejar que se desarrolle a través de un proceso orgánico. Bajtín propone que el carácter polifónico en su totalidad “itself *demands* that the author cease to exercise monologic control ... [producing] a change in the author's position in the work. Polyphony demands a work in which several consciousnesses meet as equals and engage in a dialogue that is in principle unfinalizable. Characters must be ‘*not only objects of an authorial discourse but also subjects of their own directly signifying discourse*’ (Morson y Emerson 238-9). Las varias esferas dinámicas y discursivas de los personajes individuales y del autor se relacionan con la conciencia del lector de la novela, que añade otra capa al dialogismo del texto. Bajtín propone, a través de este dialogismo multifacético, que dentro de cada libro existe una multitud innumerable de libros; cada lector tiene un lenguaje social según su propia historia y el paso del tiempo desde que el autor creó la obra literaria. Por eso, cada lector se relaciona diferentemente con la estilística de la novela y su carácter dialógico, y va a tener una experiencia literaria que contrasta con la experiencia de otro.

Capítulo II

Introducción de *Rayuela*: los prólogos y su propósito literario metafísico, la heteroglosia dentro del marco narrativo, cómo Cortázar construye el libro y el tema de la búsqueda.

Dentro de este marco bajtiniano de la heteroglosia, el lector de *Rayuela* distingue las diferentes clases sociales y sus lenguajes correspondientes, que se manifiestan en la novela a través de los personajes. En primer lugar, el personaje de la Maga, según su presencia lingüística, su falta de educación y su falta de interés en los campos de la literatura y la filosofía, representa una clase social específica. A diferencia de los otros miembros del Club, la Maga tiene un registro lingüístico más informal y menos educado. A través de su estilo de habla, representa un estrato social que se diferencia de los estilos de los demás, pero que dialoga dinámicamente con ellos. La historia de la Maga no tiene un enfoque intelectual –no busca el paraíso a través del campo literario y filosófico como los miembros del Club– sino que se ha ido de Montevideo para “ponerse frente a frente con eso que ella llamaba modestamente «la vida»” (Cortázar 146), y llega a París con “un hijo en sus brazos” (146), Rocamadour. La Maga no tiene una experiencia profunda con la literatura ni la filosofía, y su forma de ser y registro lingüístico oral reflejan su falta de inteligencia o conocimiento (sin embargo, paradójicamente, como se ve en la carta que escribe a Rocamadour, su poder lingüístico escrito es profundo), como propone Oliveira: “¿Pero qué tenía en la cabeza? Aire o gofío, algo poco receptivo. No era en la cabeza donde tenía el centro” (150). Además, para destacar la falta de inteligencia de la Maga, el narrador en tercera persona proporciona ciertos detalles sociales sobre ella en cuanto a su inocencia y falta de conocimiento, y sobre cómo se relaciona con los otros miembros del Club. Le dice al lector:

Todo el mundo aceptaba en seguida a la Maga como una presencia inevitable y natural, aunque se irritaran por tener que explicarle casi todo lo que se estaba hablando, o porque ella hacía volar un cuarto kilo de papas fritas por el aire simplemente porque era incapaz de manejar decentemente un tenedor [...] y había que disculpar o decirle a la Maga que era una inconsciente. Dentro del grupo la Maga funcionaba muy mal, Oliveira se daba cuenta de que

prefería ver por separado a todos los del Club [...] meterlos en su mundo pero metiéndolos porque era gente que no estaba esperando otra cosa que salirse del recorrido ordinario de los autobuses y de la historia, y así de una manera o de otra todos los del Club le estaban agradecidos a la Maga aunque la cubrieran de insultos a la menor ocasión. (Cortázar 147)

A diferencia de la Maga, el Club representa una clase más educada y erudita. Oliveira y los miembros del Club en París –el arrogante Ossip Gregorovius, Etienne, Spinoza, Ronald, Wong, Perico Romero– mientras representan una variedad de providencias y culturas, todos tienen el hilo común de la pasión por el mundo de las letras. Todas sus voces dialogan y construyen una red lingüística dentro la novela, y los diferentes registros lingüísticos se manifiestan en la forma de voces independientes en el texto. Sin embargo, todas componen un coro lingüístico –dialógico y polifónico– que logra la unidad que Cortázar intenta al escribir *Rayuela*. Por otro lado, en cuanto a las diferencias culturales entre ellos, unos miembros son franceses mientras otros son latinoamericanos exiliados, pero todos hablan en español de lo metafísico, lo existencial, el “más allá”. Con este hecho lingüístico, Cortázar hace un comentario sobre la superficialidad de la cultura. Cada uno de los protagonistas tiene un lenguaje social y diferente según su propia historia personal, pero todos se conforman al mismo modo de comunicación: un idioma que es ajeno según el espacio geográfico en el que están.

El narrador nos proporciona el origen y unos detalles sobre el carácter de Oliveira, el protagonista: “Era clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás. Lo malo estaba en que a fuerza de temer la excesiva localización de los puntos de vista, había terminado por pesar y hasta aceptar demasiado el sí y el no de todo, a mirar desde el fiel los platillos de la balanza” (Cortázar 141). La trama novelística se centra en este personaje, Horacio Oliveira, y el lector es testigo de su búsqueda místico-laica y tortuosa de lo metafísico y el paraíso a lo largo de la narrativa. Sin embargo, se descubre que la Maga es en realidad su “paraíso” –es lo que él busca desesperadamente, y no se da cuenta– y, al final, los acontecimientos de *Rayuela* reflejan el tema del fracaso: la búsqueda fracasada de la paz interna de Oliveira y de un amor también fracasado e inalcanzable.

Cortázar propone una agenda intelectual, metafísica, moral y existencialista, y plantea varias cuestiones en cuanto a su propia búsqueda de un mundo mejor (políticamente,

socialmente, etc.) a través de su experiencia de escribir. Al principio de *Rayuela*, el autor inserta dos prólogos en el texto, uno que contiene una poética erudita con retórica formal y el otro con un lenguaje bastante coloquial y popular. En su ensayo “Al escribir un prólogo”, del libro *Bajtín y la literatura*, Antonio Domínguez Rey señala la función que cumple el elemento literario del prólogo según el marco bajtiniano y propone: “Al escribir un prólogo, emprendemos un doble diálogo. Hablamos con el autor de la obra, y nos dirigimos a un público receptor de la misma” (209). Como lectores, tenemos la función de ser los receptores de la escritura del autor y, desde el principio del texto, el autor nos comunica el propósito literario del mismo. El prólogo desempeña una “función autocrítica, asistencial, del lenguaje y pone de manifiesto, a su vez, un diálogo interior, una biunivocidad inherente: la voz del lenguaje normativo, común a todos, y la voz del autor que se individualiza, como palabra, sobre ella” (209). El lenguaje del prólogo propone la forma dialógica del libro y llama directamente al lector, y habla de su papel dinámico con la obra, los personajes y el autor. Como el mismo autor sugiere:

[...] Es el lenguaje quien le llama [al lector]. Su búsqueda personal, lo que los funcionalistas denominan desvío, resulta entonces una respuesta. Y al responder, nos unimos a ese proceso diafórico o dinámica verbal del lenguaje. Entramos en un río de voces entreveradas [...]. Esta unión o convocatoria coral, en la que se mantiene de continuo la di-ferencia, el transporte dual, es asimismo re-sonancia de mundo, un sonido que vuelve insistente por cuanto llama a lo otro de sí, los objetos, y a sí mismo, la consciencia que los comprende creando un ámbito de recepción apropiada. Así acontece el lenguaje como mundo. (Domínguez Rey 209)

Los prólogos contenidos dentro de *Rayuela* cumplen esta función. Los dos fragmentos de textos que Cortázar escoge plantean de dos maneras distintas el propósito estético de la novela. Ambos contienen géneros discursivos y referencias culturales diferentes; pero, sin embargo, los dos aluden al mismo propósito de Cortázar de crear un mundo en su totalidad que puede facilitar la búsqueda metafísica del ser humano.

El primer prólogo es un extracto del Antiguo y Nuevo Testamento, que ha sido traducido en español como *Espíritu de la Biblia y Moral Universal*, que el abad Martini escribió en toscano. El prólogo afirma que tiene un objetivo didáctico con un mensaje

moral: “Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos” (Cortázar 116) a través de las que el lector puede descubrir “la base de aquella moral universal, que es tan proporcionada a la felicidad espiritual y temporal” (116). El texto habla a “todos los hombres de cualquier edad, estado y condición que sean [...] [a] cualquier otra república o gobierno que los filósofos más especulativos y profundos del orbe quieran discurrir” (116). Aquí Cortázar plantea, a través de esta retórica religiosa, la idea principal de la búsqueda metafísica del paraíso y la de que *Rayuela* lleva al lector a pensar en la existencia del más allá a través de la búsqueda de Oliveira. *Rayuela*, a través de la historia de Horacio Oliveira, tiene una fuerza universal en cuanto a facilitar y guiar la búsqueda metafísica del hombre. Como sugiere Bajtín, cada libro contiene una multitud de libros según la historia propia de cada lector; cada persona se relaciona con la esfera narrativa según su historia social y según la historia acumulada a lo largo del tiempo. Cortázar reafirma esta idea con la retórica bíblica del primer prólogo –*Rayuela* quiere ser muchos libros a la vez–, es decir que tiene la estilística bíblica aunque en una forma prosaica y en vez de tener una agenda religiosa tiene una agenda moral.

El segundo prólogo es un extracto de un capítulo, “Perro de San Bernaldo”, del libro de César Bruto *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy*. Al igual que el anterior, el segundo prólogo de *Rayuela* es similar en cuanto al tema de la búsqueda moral. En primera persona, el narrador utiliza lenguaje coloquial para discutir y cuestionar su forma de ser: “a mí me da la loca de pensar ideas de tipo eséncrico y esótico, como ser por egnplo que me gustaría venirme golondrina para agarrar y volar a los paíx adonde haiga calor, o de ser hormiga para meterme bien adentro de una cueva y comer los productos guardados en el verano” (Cortázar 117). El “yo” que habla en el texto de Bruto habla del viaje a lo largo de la vida y la derrota moral del ser humano a lo largo del paso de tiempo si no hay una especie de autorreflexión. El narrador dice al lector: “¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!” (117). Este prólogo más sencillo, mientras que es diferente estilísticamente del primero, también contiene el mismo tema de la

búsqueda para el propósito existencial del hombre. Tal vez Cortázar pone este extracto literario intentando complacer al lector que no tiene creencias religiosas pero a la vez está buscando su propósito de ser también. Los dos prólogos –enunciados de otros escritores, pero que sumamente profundizan en el propósito literario y espiritual y en la agenda moral de *Rayuela*– añaden otro eslabón a la cadena literaria socio-histórica de lectores con sus propios pasados y experiencias, como sugiere Bajtín.

En la misma línea estilística de los dos prólogos, hay dos narradores que forman un cierto paralelismo con ellos. Las voces de dos narradores se manifiestan y dialogan polifónicamente en *Rayuela*. Se identifica la voz metanovelística de Morelli, quien cumple la función de ser la representación de la ideología de la intelectualidad latinoamericana de la generación de Cortázar; es el símbolo de la moda literaria de la segunda mitad del siglo XX en la América Latina. La otra presencia narrativa que se manifiesta es la voz del protagonista Horacio Oliveira, el hombre común que busca su propósito de existencia. El lector de *Rayuela* puede identificar las similitudes entre los estilos lingüísticos de la traducción del texto del abad Martini y Morelli; el primer prólogo y la voz morelliana tienen un carácter erudito y una manera de expresarse que es refinada y escolástica; sin embargo, sus ideologías y discursos son casi contrapuestos, y Cortázar crea este discurso distinto entre ellos de una manera irónica. El fragmento bíblico tiene una pauta claramente religiosa mientras Morelli habla de la búsqueda de la paz espiritual, la moralidad y el propósito existencialista a través del mundo de las letras y los conceptos filosóficos. Cortázar utiliza el personaje metanovelístico de Morelli como una pista para interpretar la novela y su mensaje reformista y moral.

Algunos de los capítulos prescindibles en *Rayuela* son los pensamientos ideológicos de este personaje (que podría ser un autor implícito que se puede llamar *Cortázar* para diferenciarlo del Cortázar real) en los que discute el carácter moral y valeroso de la literatura, y en los que se puede encontrar un sistema de valores. En capítulo 79, Morelli habla de la poética novelística (de Cortázar) de la anti-novela en la cual el propósito no es narrar una historia, sino introducir al lector en un nuevo ámbito literario, introducirlo en un sistema de valores que le haga cavilar sobre los suyos propios. Morelli identifica esta

novela total como la concepción literaria del *roman comique*, una poética total que lleva al lector más allá y que le proporciona una experiencia más profunda y moral que la de la novela tradicional:

Intentar el ‘roman comique’ en el sentido en que un texto alcance a insinuar otros valores y colabore así en esa antropofanía que seguimos creyendo posible. Parecería que la novela usual malogra la búsqueda al limitar al lector a su ámbito, más definido cuanto mejor sea el novelista. Detención forzosa en los diversos grados de lo dramático, psicológico, trágico, satírico o político. Intentar en cambio un texto que no agarre al lector pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarse, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos. (Cortázar 559)

Además, Morelli propone en este manifiesto sobre la retórica moral de la novela que la relación entre el autor, el lector y el texto es de suma importancia. La voz crítica de Morelli hace un comentario sobre el carácter de la literatura y cómo no debe ser una esfera cerrada en la cual el lector no tiene un papel, y en la que el autor sólo presenta al lector sus creencias literarias: “Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones” (Cortázar 559). Morelli y su voz reflexiva metanovelística en este momento describe esta relación colectiva bajtiniana entre la palabra escrita y su carácter intrínsecamente socio-lingüístico-histórico, y las situaciones de los personajes, el autor y la consciencia del lector. Además, propone el objetivo moral de la literatura –específicamente el propósito literario (la estructura novelística) de Cortázar de escribir su anti-novela de forma abierta– con un tono puramente bajtiniano: “Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama); una narrativa que actúe como coagulante de vivencias como catalizadora de nociones confusas y mal entendidas [...]” (560).

La poética de la narrativa abierta es como un puzle literario en el cual los protagonistas, el autor y la consciencia de cada lector se juntan y constituyen una imagen. La voz metanovelística de Morelli mantiene que la narrativa tiene el papel de catalizador en cuanto a que “incida en primer término en el que la escribe, para lo cual hay que escribirla

como anti-novela porque todo orden cerrado dejará sistemáticamente fuera esos anuncios que pueden volvernos mensajeros, acercarnos a nuestros propios límites de los que tan lejos estamos cara a cara” (Cortázar 560). Morelli, como portavoz estético de Cortázar, propone en este momento la importancia de la relación dinámica y polifónica de la literatura, la experiencia activa y la relación cercana con la palabra escrita; dice que existe un producto que surge de la literatura, que es la “extraña autocreación del autor por su obra” (560); es decir que el autor se relaciona con el papel dinámico del lector, los dos entes dialógicos formando una heteroglosia con las voces de los personajes. Mientras la voz crítica morelliana cavila sobre la relación entre el autor, el lector y la novela (a lo largo del marco narrativo y específicamente en los capítulos prescindibles) como una experiencia tanto moral como literaria, Cortázar nos proporciona otra voz narrativa, otro narrador: plantea el personaje de Horacio Oliveira, quien encarna lo que sugiere Morelli en cuanto al papel discursivo del lector que utiliza la palabra escrita en su búsqueda moral.

Este otro narrador contrapuesto a la voz de Morelli, el personaje de Horacio Oliveira, aunque sea erudito en cierta manera y sea muy versado en las áreas de la literatura y la filosofía, representa al hombre común del segundo prólogo de *Bruto*, quien va sin rumbo, buscando su propósito metafísico entre los elementos comunes de la vida y la definición propia de su “paraíso”. Oliveira es miembro del Club en París, el grupo intelectual compuesto por conocidos y amantes, algunos expatriados, quienes han descubierto el hilo común que les conecta: la literatura, la filosofía y la estética poco tradicional del *riff* de *jazz*, que cumple la función de ser un paralelismo para sus vidas sin rumbo. Oliveira y los otros personajes debaten la existencia y lo metafísico a través de las relaciones que desarrollan con la literatura y la filosofía, buscando una cierta sensación de consuelo, o tal vez una dirección fija en su camino: “Cuando la Maga preguntaba por cuestiones como la filosofía Zen (eran cosas que podían ocurrir en el Club, donde se hablaba siempre de nostalgias, de sapiencias tan lejanas como para que se las creyera fundamentales), Gregorovius se esforzaba por explicarle los rudimentos de la metafísica” (Cortázar 150). Oliveira (y tal vez los otros miembros del Club) representa lo que propone Morelli en los capítulos prescindibles: es la encarnación del lector activo de distintos campos filosóficos y

estilos novelísticos que construye un dialogismo con la palabra escrita en su búsqueda místico-laica. Oliveira es el prototipo del lector que utiliza la novela y la literatura como un apoyo o una guía metafísica que le va a llevar a obtener las repuestas que busca sobre la existencia; busca su propósito de existir en cualquier lugar –lo busca en París (la esfera que Cortázar identifica como “Del lado de allá”), en Buenos Aires (“Del lado de acá”), en los campos de la literatura y la filosofía, en las relaciones que tiene con la Maga y Gekrepten– y siempre está saltando entre todos, buscando su ruta a lo largo de su camino existencialista.

Estos dos narradores, con sus propias voces y un lenguaje socio-históricamente personal, proporcionan al lector dos miradas a la misma historia; según la retórica de la novela que construye Cortázar, y como sugiere Bajtín, existe una multitud de libros dentro de la novela. La primera versión de *Rayuela* comienza, como la novela tradicional, con el primer capítulo, que contiene un narrador en primera persona. Esta voz es la voz dinámica de Horacio Oliveira, quien empieza el libro con la auto-interrogación: “¿Encontraría a la Maga?” (Cortázar 119). Este comienzo no refleja el estilo de la novela tradicional en la que las coordenadas literarias están establecidas al principio y según ellas la trama sucede. A diferencia de la poética novelística tradicional (que típicamente no empieza con una cuestión propuesta) este comienzo interrogativo del texto determina la ruta literaria que el texto va a tomar; es decir que la trama de la novela va a suceder según esta pregunta, buscando su respuesta en una multitud de lugares, espacios mentales y dentro de los libros y debates filosóficos que Oliveira lee y experimenta.

El otro libro contenido dentro de *Rayuela* empieza con el capítulo 73 –uno de los capítulos que Cortázar llama “los capítulos prescindibles”–, en el cual el texto comienza con la respuesta: “Si, pero...” (Cortázar 545) y también se desarrolla con un narrador en primera persona. Sin embargo, en determinados capítulos prescindibles, la voz en primera persona (que tal vez representa los fragmentos de los diarios de Morelli) es la manifestación de su diálogo interno y no una voz que habla con el lector. A diferencia de los capítulos en primera persona, en los que habla Horacio Oliveira al lector, hay también capítulos que llevan un narrador en tercera persona. Este narrador, la voz del autor implícito *Cortázar*,

está presente y es omnisciente a la vez, una presencia de voz sutil que maneja a los personajes, incluso a Oliveira. Estas dos voces, junto con los dos estilos novelísticos que construyó Cortázar, crean sensación de saltos en el libro –la sensación de la rayuela– que experimenta la consciencia del lector.

Los protagonistas, junto con los dos narradores, cumplen otra función: se relacionan y dialogan de varias maneras, y son la representación del elemento metafísico y existencialista dentro de la forma literaria de la anti-novela de Cortázar. Este *double-voiced discourse* entre los personajes y la palabra de Cortázar desarrollan una profundidad estructural dentro de la novela; es la manifestación de una variedad de intenciones, creencias ideológicas y espirituales, y personalidades que refractan y se relacionan. Como propone Bajtín: “[*Double-voiced discourse*] serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author” (DN 324). Además, a través de este discurso dialógico, “there are two voices, two meanings, and two expressions. And all the while these two voices are dialogically interrelated, they—as it were—know about each other; it is as if they actually hold a conversation with each other” (324). Se puede destacar el papel central que tiene este *double-voiced discourse* y la manifestación de un discurso dialógico en cuanto a la interacción entre los miembros del Club, Horacio y la Maga. Horacio y los demás del Club en París debaten y cavilan sobre el tema de lo abstracto –el más allá– pero de una manera bastante distanciada emocionalmente y cerebral. Los personajes dialogan dinámicamente sobre esta noción de lo abstracto en cuanto a la búsqueda intangible del paraíso y un camino espiritual hacia un destino, mientras el personaje de la Maga encarna la emoción, y vive en la realidad tangible y concreta. Sin embargo, aunque tengan ideologías diferentes en cuanto a lo metafísico, todos los protagonistas de *Rayuela* tienen en común el hecho de que carecen de algo fundamental en sus vidas sin dirección, y están en una búsqueda de este elemento, la clave para su sensación de la tranquilidad espiritual. El lector puede identificar la voz del autor, que aparece en el texto en este tipo de manifiesto existencialista y dialoga con sus protagonistas.

Cortázar, a través de sus personajes, hace un comentario sobre los dos estilos de vida en la búsqueda del paraíso y la condición de la serenidad interna: la búsqueda a través de lo hiperliterario, lo erudito y lo existencialista, o a través de experimentar la vida en su realidad y a través de experiencias. El autor plantea ciertas ideas para los personajes y su lector activo con el fin de reflexionar: ¿cuál será la ruta hacia la paz internalizada?, ¿en cuál terminará la búsqueda metafísica y cuándo se sabrá el propósito de existir?, ¿cuál será la definición del paraíso? Este tema de la búsqueda (que no sólo pertenece a Cortázar y su búsqueda de un lector activo, que voy a proponer más tarde) es central en *Rayuela* y se manifiesta en una multitud de maneras a lo largo del relato. El lector de *Rayuela* desarrolla una relación entre su consciencia, el texto y las búsquedas de los personajes de la novela. Esta vinculación constituye otra capa en el dialogismo polifónico literario de *Rayuela*.

En primer lugar, el lector mira al personaje de Horacio Oliveira en su búsqueda existencialista y fracasada del paraíso, y al final Oliveira determina que la Maga misma es su “paraíso”; ella representa la libertad que Oliveira intenta encontrar. La dicotomía entre Horacio y la Maga construye una situación binaria opuesta con respecto a la búsqueda de esta esfera espiritual que tiene tanta importancia en el libro. Horacio, un razonador y un intelectual, busca su paraíso a través de los enunciados tangibles dentro de los libros y el campo filosófico, y el personaje de la Maga hace lo opuesto. Horacio mira a la Maga con una cierta sensación de sobrecogimiento en cuanto a su relación con esta búsqueda existencialista. El lector identifica en uno de los capítulos una voz omnisciente que dice: “A Oliveira lo fascinaban las sinrazones de la Maga, su tranquilo desprecio por los cálculos más elementales” (Cortázar 158). La manera en la cual la Maga vive con la consciencia focalizada en el presente –una naturalidad inocente; una ingenuidad ciega y no razonable– irrita y frustra a Oliveira, pero a la vez él envidia esta capacidad de “no hacer las cosas como hay que hacerlas” (147); de “[ser] absolutamente perfecta en su manera de denunciar la falsa perfección de los demás” (477). Oliveira, orgulloso de su capacidad intelectual y pedante en su forma de ser, tiene vergüenza de la Maga y su falta de conocimiento literario y filosófico pero, a la vez, ve su inocencia, su pureza de mente y su profundidad cautivadora con asombro. La Maga abre las ventanas a un mundo que no conoce un

razonador como Oliveira, y es la manifestación de su libertad espiritual ante los lazos del mundo restringido:

La Maga no sabía que mis besos eran como ojos que empezaban a abrirse más allá de ella, y que yo andaba como salido, volcado en otra figura del mundo [...]. En esos días del cincuenta y tantos empecé a sentirme como acorralado entre la Maga y una noción diferente de lo que hubiera tenido que ocurrir. Era idiota sublevarse contra el mundo Maga y el mundo Rocamadour, cuando todo me decía que apenas recobrarla la independencia dejaría de sentirme libre. Hipócrita como pocos, me molestaba un espionaje a la altura de mi piel, de mis piernas, de mi manera de gozar con la Maga, de mis tentativas de papagayo en la jaula leyendo a Kierkegaard a través de los barrotes, y creo que por sobre todo me molestaba que la Maga no tuviera conciencia de ser mi testigo y que al contrario estuviera convencida de mi soberana autarquía; pero no, lo que verdaderamente me exasperaba era saber que nunca volvería a esta tan cerca de mi libertad como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga. (Cortázar 136)

Oliveira, después de irse de París y regresar a Buenos Aires, es consciente de que ha perdido algo en cuanto a la Maga; se da cuenta de que ella es su musa, es su paraíso perdido –ella es su libertad, su “más allá”– que él ha estado buscando interminablemente.

En segundo lugar, a diferencia de la Maga, la búsqueda del paraíso de Horacio –definido en el libro por los conceptos del *Zen*, la dicotomía de *Yin y Yang*, el *mandala* (un laberinto místico de los budistas en el que se pueden ver similitudes entre él y una rayuela)– domina su existencia. Como propone la Maga: “Horacio siempre busca un montón de cosas” (Cortázar 284); su búsqueda se centra en su encuentro de “un nuevo orden, de la posibilidad de encontrar otra vida” (285) y una sensación interna de la paz. Horacio busca una armonía dentro del caos de París y Buenos Aires, busca una sensación de alivio de la carga mental que lleva, y busca la nivelación espiritual interna. En uno de los capítulos prescindibles, una voz omnisciente habla de esta búsqueda interminable del ser humano – que nunca está satisfecho con lo que se encuentra a lo largo del camino– aludiendo a Horacio:

¿Qué busca? ¿Se busca? No se buscaría si ya no se hubieran encontrado. [...] A ver, vamos despacio: ¿Qué es lo que busca ese tipo? ¿Se busca? ¿Se busca en tanto que individuo? ¿En tanto que individuo pretendidamente intemporal, o como ente histórico? [...] ¿Qué se busca? ¿Qué es esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una oscura tomada de pelo? (Cortázar 673-4)

Paradójicamente, esta búsqueda del paraíso y la paz eterna consigo mismo –que en realidad sabe que es la Maga y su amor profundo por ella– lo lleva a la locura. En una nota metanovelística morelliana, se propone esta cuestión de en qué consiste realmente el espacio del “paraíso” y qué busca el ser humano que ha marcado la trayectoria de la historia del mundo:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...), *Paraíso perdido, perdido por buscarte, yo, sin luz, para siempre...* Y dale con las islas o con los gurús o simplemente agarrando una tacita de café y mirándola [...]. La tacita de café es blanca, el buen salvaje es marrón, Plank era un alemán formidable. Detrás de todo eso (siempre es detrás, hay que convencerse de que es la idea clave del pensamiento moderno) el Paraíso, el otro mundo, la inocencia hollada que oscuramente se busca llorando, la tierra de Hurqalya. De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar. Y no por el Edén, no tanto por el Edén en sí, sino solamente por dejar a la espalda los aviones a chorro, la cara de Nikita o de Dwight o de Charles o de Francisco, el despertar a campanilla, el ajustarse a termómetro y ventosa, la jubilación a patadas en el culo [...]. (Cortázar 537-8)

Mientras *Rayuela* tiene un efecto mayormente literario, aquí se ve el propósito moral que proporciona Cortázar. Se ve que la búsqueda existencial del hombre está arraigada en la superación de este mundo feo en el que vivimos y en tratar encontrar un mundo mejor – más humano, más bello, más justo social, política y económicamente, y superior moralmente–, que cualquier entidad puede representar. El personaje de Horacio Oliveira representa al latinoamericano que intenta absorber la cultura europea y fracasa; su búsqueda es tanto existencial como cultural a la vez. Oliveira es la manifestación del Ulises criollo – un joven burgués que se va de su patria a conocer el mundo– y aunque logra un entendimiento no profundo (mejor dicho, un entendimiento de la superficie) de la cultura francesa, al final regresa a su tierra natal desilusionado, gastado y sin haber podido conseguir lo que anhela, que es la Maga. A lo largo de la narrativa, el lector, el testigo de estas búsquedas, siente que se ha convertido en un miembro del Club, y que también se ha convertido en espectador del derrumbe de la condición mental de Horacio. Cortázar nos deja en un estado de incertidumbre al final, estamos atrapados en un círculo vicioso

interminable que refleja el estado mental de Horacio. No conocemos el futuro de Horacio – si se ha suicidado o no–, y a través del estilo narrativo en el que el autor nos sumerge, nos deja cavilar sobre nuestras existencias metafísicas, condiciones existencialistas y qué significa nuestra percepción del “paraíso”.

Junto con el tema fundamental de la búsqueda, Cortázar nos presenta una historia, una visión del mundo, una poética novelística, una estructura y un estilo preciso que se relaciona con el dialogismo entre los personajes, formando la novela en su totalidad. El libro incluye “otros dos planos, muy evidentes: a) Una teoría de la literatura, y, en concreto, de la novela contemporánea. b) La aplicación de eso a la práctica narrativa; es decir, una reflexión sobre cómo se va escribiendo *Rayuela*” (Amorós 22). Es decir que *Rayuela* es la manifestación de la búsqueda por parte del autor de su lector co-paciente, un elemento central en cuanto a esta clase de novela, que va contra la novela realista tradicional del siglo XIX. El personaje de Oliveira cumple la función de ser el ejemplo de este lector activo sobre quien escribe Cortázar; un lector que está sumamente vinculado a la palabra escrita y que se relaciona con la literatura que lee, que encuentra el valor moralizante dentro de la literatura. Cortázar hace un comentario sobre este lector interactivo que dialoga con el texto a través de Oliveira, y la construcción novelística de la obra reafirma esta idea. Los dos narradores –Cortázar, autor implícito, y Horacio Oliveira– se manifiestan y dialogan de formas diferentes con el lector según la manera escogida en la cual el lector lee *Rayuela*.

La construcción literaria de *Rayuela* va en contra de la construcción tradicional que marcó el mundo de las letras hasta esta nueva época, un estilo que lleva al lector dentro de la esfera novelística. La forma literaria de la novela tradicional no nos genera la sensación de una búsqueda existencial que involucra al lector junto con los personajes como lo logra *Rayuela*. En la novela de Cortázar, identificamos un estilo novelístico nuevo y revolucionario que nos proporciona una experiencia literaria de más de un sólo plano, más profunda, mística y metafísica. En el caso de Cortázar y su anti-novela, sus personajes reflejan sus ideologías poco tradicionales en cuanto al espacio de lo que está “más allá”, sus propósitos de vivir y sus búsquedas. A lo largo del escrito, Morelli encarna más la ideología literaria y existencialista de Cortázar, y se puede identificar su voz erudita y su presencia

civilizadora y pragmática que producen la sensación de que casi llegan de otra esfera, de fuera del texto. Sin embargo, los protagonistas tienen a la vez sus propias entidades y buscan sus versiones diferentes del paraíso, individualmente, a lo largo de la novela. Además, el lector se convierte en un personaje en segundo plano que es testigo de este viaje literario y metafísico.

La búsqueda del lector activo era uno de los propósitos del autor cuando escribió *Rayuela*. Se puede identificar con facilidad, a través del tablero de dirección, su postura estilística e ideológica al respecto. Antes del comienzo del texto, Cortázar establece la importancia del lector en cuanto a su relación interactiva con la palabra escrita, ya que puede escoger su propia ruta literaria a través del libro, lo que tiene el propósito de ser una guía casi espiritual para facilitar la búsqueda de lo metafísico, la esfera de su paraíso. El tablero de dirección para leer introduce a este lector dentro del texto y le da la responsabilidad literaria que el de la novela tradicional no había tenido; da al lector un papel dialógico dentro del marco narrativo y le da la autonomía, buscando la forma dentro del caos. El lector del nuevo estilo de novela tiene una relación dialógica, interactiva y discursiva con el texto y con los enunciados escritos de Cortázar, y desarrolla una relación dinámica con los miembros de Club, con el personaje de Morelli y con su propia consciencia, que le lleva en su propia búsqueda metafísica. Se puede identificar que la forma de la novela representa la ideología de Cortázar con respecto a su visión del hombre contemporáneo –un ente que pertenece a una cierta cultura, una esfera geográfica con su propia historia colectiva– frente al mundo moderno.

Esta relación discursiva y dinámica que el autor establece al principio sigue manifestándose a lo largo de la novela, específicamente a través de la sensación del juego con el lector, y el vaivén entre espacios literarios que el texto construye. Cortázar lleva al lector (y su consciencia que forma una relación polifónica con la novela) a lo largo del camino literario –le lleva entre esferas geográficas, mentales, temporales– subiendo y bajando por encima del abismo narrativo, zigzagueando eternamente sin rumbo. Existe la sensación de avanzar hacia adelante e inmediatamente se manifiesta la de ir hacia atrás y retroceder; la sensación de estar y no estar a la vez.

Como se ha señalado, la búsqueda es un tema central para Horacio, y el lector ve el desarrollo de esa búsqueda a través de la construcción poético-novelística de *Rayuela*. También la búsqueda es un tema personal para el lector, que está intentando seguir la ruta literaria que Cortázar le presenta. Horacio busca su propósito existencialista mientras el lector tiene el papel de testigo de estos acontecimientos a lo largo de la historia y busca su propia ruta literaria. El texto es un laberinto –un paralelismo con el juego de la rayuela que el autor nos presenta con mucha eficacia– en el cual el lector se pierde mientras que está intentando buscar la salida o averiguar en qué espacio está. Nos recuerda la juventud, un juego de la inocencia que todos han experimentado, y con el que todos están familiarizados, y Cortázar pide al lector que se involucre en la novela y escoja su ruta. Está también el papel del azar en el texto en cuanto a su forma: el lector tiene la opción de elegir cómo va a leer la novela. Con el tablero de dirección al principio de *Rayuela*, el escritor tiene el carácter caprichoso e imprevisible de la condición humana en mente. Al igual que Horacio en París, y su búsqueda existencialista, quien está persiguiendo su propósito de vida pero se pierde a lo largo de la ruta, el lector también experimenta las mismas sensaciones de estar perdido. La forma circular en cuanto a la manera en la que el libro termina y el tiempo de la narración –la temporalidad del texto– atrapan al lector y se convierte en un personaje dentro del ciclo que nunca termina; al final del libro experimenta la sensación de estar en un remolino narrativo, buscando cómo salir.

El lector puede reconocer la manifestación de otra búsqueda dentro del marco narrativo. Cortázar presenta la suya propia: la búsqueda de su lector activo que se conecta con los enunciados de *Rayuela*. Se puede identificar el carácter bajtiniano de la literatura cortazariana que la voz crítica de Morelli proporciona en los capítulos prescindibles: la nueva forma literaria es una experiencia compartida entre el autor, los personajes y la consciencia socio-histórica del lector, una experiencia en la cual la palabra escrita cobra vida. Como en los capítulos prescindibles, en los que se presentan las especulaciones literarias de Morelli –cuyos escritos encuentran los del Club en su piso–, todos los personajes forman una relación dialógica muy cercana a los textos de este personaje. Esta es una imagen de espejo de lo que Cortázar quiere que el lector haga con su propio texto.

Según el autor, la construcción polifónica es el rechazo del estilo literario tradicional que era la manifestación pura de la ideología del autor: “Una tentativa de este orden parte de una repulsa de la literatura; repulsa parcial puesto que se apoya en la palabra, pero que debe velar en cada operación que emprendan autor y lector [...]. Tomar de la literatura eso que es puente vivo de hombre a hombre, y que el tratado o el ensayo sólo permite entre especialistas” (Cortázar 559-60). A diferencia de la construcción de la novela tradicional, el estilo que Cortázar presenta tiene otro propósito más profundo: una conexión moral y didáctica con el lector. Morelli, el portavoz de Cortázar, escribe en el capítulo 97: “Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector” (608). En otro capítulo de *Rayuela*, en otro extracto de un diario de Morelli, el narrador discute en más profundidad el papel y la situación del lector con respecto a la novela y su experiencia literaria:

Situación del lector. En general todo novelista espera de su lector que lo comprenda, participando de su propia experiencia, o que recoja un determinado mensaje y lo encarne. El novelista romántico quiere ser comprendido por sí mismo a través de sus héroes; el novelista clásico quiere enseñar, dejar una huella en el camino de la historia. [...]. [Otra función que podrá tener es] la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor. Así el lector podría llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*. (Cortázar 560)

Se puede destacar la importancia que tiene el papel del lector de *Rayuela*. Cortázar identifica dos tipos de lectores de su novela: el lector implícito y el lector real. La existencia del lector implícito, que está dentro de *Rayuela*, terminará cuando termine la novela, pero la existencia del lector real sigue manifestándose dialógicamente después de la última página. Además, con respecto al papel del lector, mientras la experiencia del de la novela es mayormente literaria y no le lleva a buscar su propio paraíso necesariamente, le lleva a cavilar sobre lo que propone Cortázar en cuanto a la búsqueda de un mundo mejor. El autor propone a lo largo del texto que escribe su anti-novela revolucionaria para construir una nueva poética de la novela latinoamericana y a la vez dar al público una experiencia más profunda que no sólo refleja la realidad, sino que hace meditar *sobre* la realidad: la existencia de un mundo superior, más moral y más humano.

Conclusiones:

La publicación de *Rayuela* en 1963 transmite un propósito específico de Cortázar y de esta nueva generación literaria que cuestiona la forma literaria tradicional. Además, la anti-novela de Cortázar marca la llegada de la novela moderna con un estilo propio de Latinoamérica. La creación de los personajes y las esferas geográficas, que son las encarnaciones de una realidad tangible, deja al lector sintonizar e identificarse con ellos, mientras que tiene una experiencia más profunda a la vez. Cortázar quiere proporcionar al lector una experiencia esclarecedora, que es a la vez tanto moral como literaria. Este estilo novelístico, sumamente diferente de sus antecesores, afirma la búsqueda de un lector activo que puede dialogar y relacionarse con los protagonistas de la narración, y por medio del vaivén que el lector experimenta a través del acto de leer, cavila sobre su propia existencia, la moralidad y su búsqueda metafísica.

Capítulo III

Introducción de 2666: de qué manera es 2666 una narración del estilo de la anti-novela; sus cinco partes, las voces y los elementos que se entrecruzan entre ellas, su propósito literario metafísico y cómo Bolaño construye el libro. La búsqueda por parte de los personajes y del lector de un tipo de resolución, y la de Bolaño de su lector activo. Los hilos comunes: la presencia de la muerte, la dicotomía entre la vida y la muerte. Elementos que se entrecruzan en 2666: la geografía narrativa cambia en cada parte, pero hay un cierto encadenamiento de personajes en ellas en forma de esos hilos comunes. La primera parte establece la fundación de la novela –la búsqueda primordial del escritor alemán– mientras otros acontecimientos suceden dentro de este marco. Otra búsqueda: la de respuestas. Buscando refugio de la fealdad de este mundo moderno. Una búsqueda cultural de Archiboldi como la de Oliveira.

Al igual que en *Rayuela*, hay varios registros lingüísticos, según el marco de la heteroglosia, que se manifiestan dentro la esfera novelística de 2666 de Roberto Bolaño.

Esta obra es una novela total: representa una variedad de realidades por las experiencias de la multitud de personajes de la historia y se advierte la presencia de la intertextualidad con otras obras. En *2666* hay una pluralidad de voces que está presente y, según la variedad de personajes, las voces independientes que construyen la heteroglosia del marco narrativo representan una estratificación social, experiencias propias y ajenas, una variedad de espacios geográficos, ciertos niveles educativos y una multitud de nacionalidades. Los personajes construyen una red lingüística sumamente compleja según la distinta y también compleja construcción novelística, y todos estos elementos socio-lingüístico-históricos que se manifiestan en el relato componen la presencia fundamental del dialogismo polifónico dentro el marco narrativo de *2666*.

Dentro la estructura peculiar de *2666* –que contiene cinco partes independientes que no se mezclan pero componen la anti-novela en su totalidad y que el lector puede leer como cinco novelas individuales– se pueden identificar corrientes comunes. En primer lugar, la presencia omnisciente y a la vez omnipresente del escritor alemán Benno von Archimboldi desempeña un papel unificador de suma importancia a lo largo de *2666*; es el catalizador narrativo y el hilo común en cuanto a varios acontecimientos que suceden, y es el único personaje que aparece en cada una de las cinco partes. Además, otro elemento común de la novela es la búsqueda de cuestiones sin contestar por parte de los personajes, que tienen distintos registros lingüísticos en una miríada de lugares geográficos con sus cronotopos específicos, según los marcos de la heteroglosia y el cronotopo de Bajtín. Asimismo, se puede identificar el papel del lector y el complejo juego narrativo que experimenta, y la búsqueda de Bolaño de este lector co-padeciente.

La estructura de *2666* es poco tradicional con respecto a su forma bastante entrecortada. No existe una sola trama central que esté presente a lo largo de la novela; al contrario, hay una abundancia de acontecimientos que suceden y aportan esta construcción narrativa inconstante y siempre cambiante. También hay cierta ruptura lingüística en *2666* que se manifiesta en las cinco partes, al igual que en *Rayuela* y la función que cumplen los capítulos prescindibles. Es cierto que se manifiesta la búsqueda –que se convierte en casi una obsesión narrativa para una variedad de personajes– del escritor desaparecido alemán,

Benno von Archimboldi, como un hilo común a lo largo de la novela, pero no se manifiesta continuamente; esta búsqueda es más un tema, o corriente omnipresente, de la narración que aparece, desaparece y zigzaguea a lo largo de la novela. Se presentan distintos temas dentro del marco novelístico, y cuanto más se adentra el lector en el texto, mejor puede identificar las vinculaciones y las relaciones dialógicas entre ellos, y también las relaciones dialógicas entre los personajes. En este sentido, la mente del lector sigue estando en las partes anteriores (dada la extensión vasta de la novela) y dialoga con las voces de los personajes –intentando averiguar el carácter unificador de los hilos comunes temáticos– mientras que se mueve hacia adelante a la vez.

El lector identifica una similitud entre *Rayuela* y *2666* en cuanto a la sensación de avanzar y retroceder a la vez, y la de estar en varios espacios narrativos tanto como geográficos al mismo tiempo. Sin embargo, a diferencia de *Rayuela*, que es un libro de personajes –es decir que se centra en el personaje de Oliveira, y el lector es testigo de su desarrollo (o mejor dicho su derrumbe) emocional y mental a lo largo de su búsqueda metafísica en varios lugares geográficos que marca el tiempo novelístico–, *2666* es un libro de espacios. Bolaño se centra en una multitud de esferas geográficas, la historia acumulada en ellas y sus acontecimientos, específicamente en la ciudad de Santa Teresa, en la cuarta parte, en la que voy a centrar el análisis. Las figuras novelísticas apoyan el desarrollo del espacio en su totalidad, y no se desarrollan como caracteres a lo largo de la narración; hay personajes que aparecen y desaparecen casi inmediatamente. Los protagonistas de *2666* tienen una función específica espacial, ya que aportan el espacio novelístico de Santa Teresa, pero es en la cuarta parte que a través de su presencia narrativa, lo abren y lo amplifican. El establecimiento de la esfera espacial literaria a través de los personajes es de suma importancia porque el espacio de Santa Teresa, concretamente, es la encarnación de la locura que el libro representa, y ejemplifica la derrota social sobre la que discurre Bolaño. El único personaje que se manifiesta y tiene presencia de alguna manera en cada una de las cinco partes, y que además tiene un tipo de presencia novelística en cada esfera geográfica, es la figura escurridiza de Archimboldi.

Bolaño establece la importancia de la figura de Benno von Archimboldi en cuanto a que es una corriente temática a lo largo de *2666* desde la primera frase de la novela. Se dedica la primera parte de la obra –*La parte de los críticos*– a su presencia novelística enigmática, y se centra en los cuatro protagonistas principales de la primera sección, los catedráticos universitarios Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton. Los cuatro profesores han desarrollado una relación discursiva con la poética del escritor contemporáneo alemán Benno von Archimboldi, y han llegado a estudiar por distintas rutas su estilo novelístico en profundidad. A través de los enunciados de la primera parte de *2666*, Bolaño enfatiza cómo la figura de Archimboldi les lleva a la ciudad fronteriza de Santa Teresa en México –el escenario de la culminación narrativa de la novela– y construye cierta transición y encadenamiento temático a través de su personaje.

En cuanto a la presencia de la heteroglosia en *2666*, se manifiesta en primer lugar con relación a los profesores que estudian a Archimboldi; todos son de países diferentes (España, Francia, Inglaterra e Italia) y además tienen registros nativos diferentes. Sin embargo, aunque haya diferencias lingüísticas en cuanto a su “dialogización” – comunicación natural e intrínseca–, los hilos que tienen en común son su registro lingüístico formal y erudito, que todos desarrollan en español entre ellos, y el hecho fundamental de su pasión compartida por la forma literaria de Archimboldi. El narrador establece una relación dialógica con énfasis en el carácter socio-lingüístico del lenguaje, como sugiere Bajtín.

En primer lugar, Bolaño establece la presencia de Archimboldi en cuanto a los catedráticos para construir la base novelística y temática de *2666*. La primera “novela” –*La parte de los críticos*– incluida en la macro-novela (*2666*) se centra en su totalidad en la importancia de la figura de Archimboldi, y es un punto de partida desde el que los acontecimientos van a desarrollarse a lo largo del libro. En el caso de Pelletier, el narrador describe cómo llega a dedicar su carrera académica a la obra del escritor alemán:

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. [...] Pelletier pudo recordar el día en que leyó por primera vez a

Archimboldi y se vio a sí mismo, joven y pobre, viviendo en un *chambre de bonne* [...].
(Bolaño 15-7)

El narrador proporciona al lector una mirada a las distintas relaciones literarias que cada catedrático establece con la obra de Archimboldi. También desarrolla la historia de cómo ellos llegan a conocerse y cómo entrecruzan sus caminos profesionales, creando cierto presagio temático con relación al hilo central que se desarrolla a lo largo de la novela a través de la miríada de rutas entrecruzadas. La relación que tiene cada profesor con la poética de la novela archimboldiana se diferencia de las demás, y en este sentido Bolaño hace un comentario sobre la relación dialógica e individualizada entre la literatura y el lector. El personaje del narrador omnisciente establece la historia personal del profesor Piero Morini y su relación dialógica con la obra de Archimboldi después de la de Pelletier. Proporciona la historia al lector:

Jean-Claude Pelletier nació en 1961 y en 1986 ya era catedrático de alemán en París. Piero Morini nació en 1956, en un pueblo cercano a Nápoles, y aunque leyó por la primera vez a Benno von Archimboldi en 1976, es decir cuatro años antes que Pelletier, no sería hasta 1988 cuando tradujo su primera novela del autor alemán, *Bifurcaria bifurcata*, que pasó por las librerías italianas con más pena que gloria. [...] Morini trabajaba dando clases de literatura alemana en la universidad de Turín. (Bolaño 17-8)

Aquí el narrador establece una vinculación entre los dos primeros profesores y el carácter unificador de la literatura; transmite que la literatura tiene la capacidad de construir una colectividad lingüística. Sigue con el profesor español Espinoza, su historia educativa y literaria, y su relación –que se diferencia de las demás– con la obra de Benno von Archimboldi:

Manuel Espinoza llegó a Archimboldi por otros caminos. Más joven que Morini y Pelletier, Espinoza no estudió, al menos durante los dos primeros años de su carrera universitaria, filología alemana sino filología española, entre otras tristes razones porque Espinoza soñaba con ser escritor. [...] Siguió, pues, en la universidad estudiando filología española, pero al mismo tiempo, se matriculó en filología alemana. [...] En 1990, alcanzó el doctorado en literatura alemana con un trabajo sobre Benno von Archimboldi que una editorial barcelonesa publicaría un año después. (Bolaño 19-21)

El lector percibe que el narrador proporciona pocos detalles sobre los caracteres de los tres profesores masculinos; el único detalle mencionado es: “Aparte de Archimboldi una

cosa tenían en común Morini, Pelletier y Espinoza. Los tres poseían una voluntad de hierro” (Bolaño 21). A diferencia de ellos, el narrador transmite al lector más información sobre Liz Norton, el único personaje femenino, en cuanto a su carácter personal, no cuenta sólo su historia dentro el mundo universitario y su carrera profesional como lo que transmite sobre sus colegas. La voz omnisciente aporta varias características de su forma de ser, y proporciona al lector una visión de nivel más personal:

Liz Norton, por el contrario, no era lo que comúnmente se llama una mujer con una gran voluntad, es decir que no se trazaba planes a medio o largo plazo ni ponía en juego todas sus energías para conseguirlos. Estaba exenta de los atributos de la voluntad. Cuando sufría el dolor fácilmente se traslucía y cuando era feliz la felicidad que experimentaba se volvía contagiosa. Era incapaz de trazar con claridad una meta determinada y de mantener una continuidad en la acción que la llevara a coronar esa meta. [...] Su descubrimiento de Archimboldi fue el menos traumático o poético de todos. Durante los tres meses que vivió en Berlín, en 1988, a la edad de veinte años, un amigo alemán le prestó una novela de un autor que ella desconocía. (Bolaño 21-2)

Al final, Norton decide dedicar su vida intelectual a la obra de Archimboldi como los demás, y los caminos de los cuatro expertos se cruzan en 1994 en varias conferencias literarias. Las diferencias de carácter entre los profesores europeos se presentan a lo largo de la primera parte de la novela, y el lector puede apreciar que, aunque haya diferencias marcadas entre ellos, desarrollan unas relaciones profesionales ligadas por su pasión compartida por la literatura y el estilo literario de Archimboldi. Los catedráticos dialogan entre ellos sobre la obra del escritor alemán, y su curiosidad, en cuanto a la desaparición de Archimboldi, los lleva a buscarlo en México. Aunque los personajes no tengan una gran importancia en cuanto a la forma novelística, dada su construcción como una novela de espacios (como se ha mencionado, específicamente se centra en Santa Teresa) y no de personajes, sus figuras espaciales aportan la apertura del espacio literario. Es aquí, en este espacio novelístico, que la red de voces se manifiesta y se complica aún más, junto con las líneas borrosas de las relaciones profesionales, las epistolares y también las románticas entre los profesores.

Bolaño establece una poética literaria dialógica en la cual se manifiesta una pluralidad de voces que constituyen el marco novelístico. Hay líneas que se entrecruzan a

lo largo del texto, y este entrecruzamiento se presenta y se sigue desarrollando cuando los profesores se van de Europa y viajan a México en busca del escritor desaparecido. Su guía en la ciudad fronteriza mexicana es un profesor de la Universidad de Santa Teresa, Óscar Amalfitano, quien es un experto chileno en las obras de Archimboldi y que enseña filosofía. El narrador proporciona al lector una visión de la relación poco amable entre ellos:

La primera impresión que los críticos tuvieron de Amalfitano fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, sólo que el lugar, la extensa ciudad en el desierto, podía ser vista como algo típico, algo lleno de color local, una prueba más de la riqueza a menudo atroz del paisaje humano, mientras que Amalfitano sólo podía ser visto como un náufrago, un tipo descuidadamente vestido, un profesor inexistente de una universidad inexistente. (Bolaño 152)

El lector puede observar el sesgo cultural en cuanto a los profesores europeos –la dinámica binaria entre el primer y el tercer mundo– y cómo ellos forman una relación dialógica pero poco respetuosa con el profesor Amalfitano. Además, el narrador proporciona al lector la primera impresión del ambiente de Santa Teresa en el que van a suceder los asesinatos de las mujeres, el apogeo traumático de la novela. Según la manera en la que Bolaño construye el texto, se crea la impresión de que el narrador prepara al personaje de Amalfitano para asumir el control y seguir con el relato; el lector experimenta una sensación de entrega literaria. Se puede identificar el coro de voces que Bolaño construye y cómo este coro discursivo va a evolucionar a un coro silencioso en la cuarta sección de *2666*.

Al final de la primera micro-novela, el narrador omnisciente presenta lo que opina Amalfitano sobre la forma de la obra archimboldiana, que es diferente de lo que piensan los críticos que visitan Santa Teresa: “Por supuesto, la opinión que Amalfitano tenía de Archimboldi era buena, aunque distaba mucho de la adoración que por el autor alemán sentían los críticos” (Bolaño 156). La relación dialógica entre Amalfitano, Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton en cuanto a la palabra escrita de Archimboldi –que va a tener una presencia ubicua– se sigue desarrollando a lo largo de la novela, y se puede identificar el carácter socio-lingüístico y socio-histórico del lenguaje

como propone Bajtín, que según su propia historia se relaciona con textos literarios de varias maneras. Esta relación con el estilo archimboldiano es uno de los hilos que vincula *La parte de los críticos* a la segunda parte –*La parte de Amalfitano*–, que se centra en el profesor chileno y cómo llega a estar en la ciudad fronteriza de Santa Teresa.

En la segunda parte de 2666, *La parte de Amalfitano*, Bolaño desarrolla el espacio de Santa Teresa a través de este personaje, Óscar Amalfitano, el profesor de la Universidad de Santa Teresa que añade otra capa al dialogismo narrativo. Lo describe como un chileno exiliado que vivió en España (se pueden identificar las similitudes entre su historia y la historia real de Bolaño como escritor exiliado), tiene una hija, Rosa, y una relación poco tradicional con la madre de ella. El personaje de Amalfitano, además, construye un eslabón geográfico y dialógico entre México y los profesores europeos, formando un hilo común entre la primera y la segunda micro-novela. El narrador nos proporciona una visión honesta de su vida en Santa Teresa, la ciudad que está en la frontera con los Estados Unidos, que ha estado marcada por la violencia recurrente hacia las mujeres y que es el escenario más importante en toda la novela; es la encarnación geográfica y simbólica del deterioro social. Al llegar a Santa Teresa, el personaje de Amalfitano se cuestiona la decisión de ir allí: “No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente” (Bolaño 211).

El estado mental del personaje de Amalfitano empieza a deteriorarse después de su llegada a Santa Teresa; tal vez es a causa de la presencia aterradora de la violencia y la presión de proteger a su hija, la única persona con la que él tiene una relación cercana, o tal vez porque la ciudad que es la encarnación de la locura y la derrota de la sociedad humana tiene un efecto en él. Experimenta un cierto dialogismo interno en cuanto a la presencia mental de dos voces que oye. Una de las dos voces que se le manifiestan mentalmente es de una mujer (lo que es indicativo de la trama que va a aparecer en la cuarta parte de la novela) y la otra es la manifestación espiritual de su padre, que le avisa de que la situación en Santa Teresa va a seguir empeorando en cuanto a la violencia contra la población femenina. Su preocupación por la seguridad de su hija, Rosa, con respecto al aumento de la

violencia ubicua en Santa Teresa, le lleva al abismo de la locura. Amalfitano tiene esta relación discursiva con las voces, y hay cierto presagio en cuanto a lo que le dice la voz de su padre sobre lo que tiene que hacer frente la derrota de la sociedad moderna:

Pero para eso es menester mantenerse en calma, sólo la calma es incapaz de traicionarnos. Y Amalfitano dijo: ¿todo lo demás nos traiciona? Y la voz: sí, en efecto, sí es duro admitirlo, quiero decir es duro tener que admitirlo ante ti, pero esa es la puritita verdad. ¿La ética nos traiciona? ¿El sentido del deber nos traiciona? ¿La honestidad nos traiciona? ¿La curiosidad nos traiciona? ¿El amor nos traiciona? ¿El valor nos traiciona? ¿El arte nos traiciona? Pues sí, dijo la voz. Todo, todo nos traiciona, o te traiciona a ti, que es otra cosa pero que para el caso es lo mismo, menos la calma, sólo la calma no nos traiciona, lo que tampoco, permíteme que te lo reconozca, es ninguna garantía. No, dijo Amalfitano, el valor no nos traiciona jamás. Y el amor a los hijos tampoco. ¿Ah, no?, dijo la voz. No, dijo Amalfitano, sintiéndose de pronto en calma. [...] No hay amistad, dijo la voz, no hay amor [...]. (Bolaño 267)

El lector identifica cómo la presencia de la violencia empieza a aumentar a lo largo de la novela y también puede establecer un paralelismo con el título (por un lado, había un cierto terror general ante la llegada del siglo XXI -año 2000-, por otro lado, es evidente la referencia al número del diablo -666-). Con relación a la violencia, aumenta sutilmente a lo largo del libro hasta que explota destructivamente en la cuarta parte, *La parte de los crímenes*. En cuanto a los asesinatos de las mujeres mexicanas, hay ecos en las tres primeras partes, pero en la cuarta es cuando el lector siente que la tensión narrativa ha llegado al terror.

En este punto, el lector conoce la importancia central de Archiboldi, cómo los distintos personajes han llegado a estar en Santa Teresa, cómo la violencia ha aumentado hasta la cuarta sección de 2666 y cómo los personajes y sus voces, que constituyen la heteroglosia dentro el marco narrativo, han aportado la relevancia de la esfera geográfica (Santa Teresa). Voy a centrar el análisis narrativo de 2666 en la cuarta parte –*La parte de los crímenes*– que es muy probablemente la sección más inquietante y terrorífica de la poética de Bolaño.

Se pueden establecer las matrices del contexto social e histórico en cuanto a la importancia del escenario de la trama. Bajtín propone que el cronotopo es la “intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in

literature” (FTC 84). Además, esta idea de la fusión entre espacio y tiempo influye sobre la imagen del hombre en la literatura, como Bajtín señala:

In the literary artistic chronotope, spacial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. The chronotope in literature has an intrinsic *generic* significance. It can even be said that it is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions, for in literature the primary category of the chronotope is time. The chronotope as a formally constitutive category determines to a significant degree the image of man in literature as well. The image of man is always intrinsically chronotopic. (FTC 84-5)

Esta fusión del proceso de “assimilating real historical time and space in literature has a complicated and erratic history, as does the articulation of actual historical persons in such a time and space” (FTC 84). Las matrices de tiempo y espacio “[vary] in *qualities*; different social activities and representations of those activities presume different kinds of time and space” (Morson y Emerson 367). El marco cronotópico sugiere que la construcción de un contexto social de un lugar está determinado por la acumulación histórica de cierto espacio; que el pasado tiene un papel de suma importancia: “the chronotope in culture could be defined as a ‘field of historical, biographical, and social relations. . . [the chronotopes conceptualizes] the ‘image of a person’, the processes of history, and the dynamics of society” (371).

Según este marco, se puede considerar la importancia del escenario geográfico de 2666 en cuanto que tiene lugar en Latinoamérica y cómo la historia de la violencia ubicada en esta zona se ha convertido en una realidad contemporánea. Bajtín propone que el papel histórico del pasado tiene una importancia clave en lo que se refiere al desarrollo de una sociedad moderna y que los acontecimientos del presente son producto de la historia colectiva. En la zona latinoamericana, específicamente México en el caso de 2666, hay una fuerte tradición de violencia –no por causas ideológico-racistas, como en el caso de los acontecimientos antisemitas en Alemania durante el siglo XX, por ejemplo– que se ha convertido en una norma social (las causas pueden ser la miseria social, la pobreza, la explotación). La historia violenta de México, y de Latinoamérica en general, junto con este

comportamiento colectivo de la sociedad mexicana y la ideología social del machismo, constituyen el cronotopo en el que los acontecimientos del *feminicidio* suceden en la novela. Según el marco novelístico y las responsabilidades de una figura literaria de la ficción, Bolaño no proporciona al lector las repuestas que busca y –él no es sociólogo ni antropólogo– no es necesario que lo haga. El autor deja al lector en un estado de perplejidad e inquietud; su propósito literario es fomentar la imaginación del lector con la que puede extrapolar las repuestas a sus propias cuestiones, dudas e ideas.

La cuarta micro-novela de *2666* es la culminación de la locura y la derrota social que Bolaño intenta desarrollar a lo largo de la novela, y se manifiesta en una miríada de maneras. En primer lugar, la forma en la que el narrador omnisciente relata las historias grotescas y terroríficas en Santa Teresa es bastante inquietante. Con una sensación de distancia, parálisis emocional y sencillez, el narrador presenta los acontecimientos horrorosos contra la población de mujeres en la ciudad –la mayoría de las víctimas son trabajadoras pobres en las maquiladoras– de una manera fáctica que carece de empatía. El lector no identifica ninguna especie de involucramiento emocional en el estilo de narración; lee los acontecimientos como si leyera un informe de una escena de crimen. El narrador transmite los detalles de los asesinatos con una franqueza inquietante y emocionalmente distanciada:

Penélope Méndez Becerra estaba en quinto de primaria. [...] Una semana después apareció su cadáver. Lo encontraron unos funcionarios de Obras Públicas de Santa Teresa en un tubo de desagüe que recorría bajo tierra la ciudad desde la colonia de San Damián hasta la barranca El Ojito, cerca de la carretera a Casas negras, pasado el vertedero clandestino del Chile. El cuerpo fue trasladado de inmediato a las dependencias del forense, en donde éste dictaminó que había sido violada anal y vaginalmente, prestando numerosas desgarraduras en ambos orificios, y luego estrangulada. Tras una segunda autopsia, sin embargo, se dictaminó que Penélope Méndez Becerra había muerto debido a un fallo cardíaco mientras era sometida a los abusos antes expuestos. (Bolaño 505-6)

El narrador, que relata los hechos con este estilo frío y neutro por completo, proporciona al lector una experiencia sumamente inquietante en cuanto a que estos acontecimientos, verdaderos y contemporáneos, habían ocurrido en Ciudad Juárez, una

ciudad fronteriza real de México. El lector es consciente de que asesinatos así no sucederían en el Primer Mundo –tampoco cabría la ineficacia de la policía mexicana que parece aceptarlos–, son más realidades desafortunadas y condiciones sociales del Tercer Mundo.

En cuanto a los asesinatos en la cuarta parte de *2666*, los crímenes cumplen una función específica. El lector puede observar que la novela carece de un tiempo novelístico concreto junto con la falta de continuidad geográfica narrativa; es decir que las esferas geográficas son distintas a lo largo de la novela junto con el concepto de tiempo. La clave temporal que marca el tiempo narrativo en *2666* es la de la crisis; es decir que los acontecimientos, el conflicto y la violencia construyen el marco narrativo en la cuarta parte del texto. La presencia de la violencia ubicua de la forma artística de Bolaño marca la fuerza de la locura en la sociedad moderna, y cómo la condición humana está siendo derrotada. En su ensayo “*2666: La autoría en el tiempo del límite*”, Peter Elmore (ensayista del libro de Soldán) destaca esta idea y propone:

De ahí que la frontera entre el Primer y el Tercer Mundo, anómica y anómala, parezca el teatro post-utópico de una pesadilla que hubiera reemplazado –parafraseando al Stephen Dedalus de Joyce– a la de la Historia. En esa intemperie moral y existencial, una rara solidaridad conecta a la persona del novelista con la del asesino, trazando así una analogía entre el corpus narrativo y los cuerpos del delito. (Soldán 261)

En otras palabras, según la historia del espacio mundial en el que suceden los acontecimientos violentos que Bolaño proporciona al lector, el marco bajtiniano sugeriría que éstos no ocurrirían en otro lugar fuera de la América Latina (o por lo menos, el espacio geográfico del Tercer Mundo) según la historia acumulada. Bajtín propone que la historia colectiva del pasado marca estos acontecimientos del presente y, dado este concepto, la historia de la violencia acumulada en la América Latina sugiere que el presente es un producto histórico que se sigue desarrollando.

En la cuarta micro-novela de *2666* hay una presencia fuerte de la violencia que horroriza al lector, pero, a la vez, está marcada también por la presencia de un silencio narrativo escalofriante. La mayoría de los personajes son cadáveres mutilados de mujeres pobres –más de 300, y algunas son completamente desconocidas, sin nombres– pero aún

existe un dialogismo bajtiniano espeluznante que construye la poética novelística de Bolaño. Aunque las mujeres asesinadas no hablen, sus cuerpos mutilados constituyen un coro silencioso de voces mudas que son la representación de la violencia y la derrota social que *2666* representa. Según el marco de la heteroglosia, la mera presencia y la fuerte mudez de las mujeres muertas componen un dialogismo aterrador con los personajes vivos y se relacionan con ellos pasiva y simbólicamente. Ellas no dialogan, sin embargo, sus cuerpos ensangrentados gritan sobre la violencia, el colapso del sistema moral de la sociedad contemporánea putrefacto y el caos del espacio geográfico de Santa Teresa. La aparición de las mujeres asesinadas marca el movimiento narrativo en la cuarta parte del libro, la sección más amplia de toda la novela; es decir que sin la presencia de los cuerpos de las mujeres, el tiempo narrativo dejaría de moverse sin ritmo. Las mujeres muertas y la presencia inquietante de su mudez discursiva añaden otra capa al dialogismo poco tradicional y otro eslabón a la cadena discursiva (en que aparece el lector) en cuanto a la novela fatalista de Bolaño.

Se puede identificar el papel de suma importancia que tiene el lector de *2666* con los acontecimientos de la cuarta sección en cuanto a su relación interactiva con la obra en su totalidad. Bolaño proporciona una responsabilidad literaria al lector y, en este sentido, espera un lector tanto activo como autónomo. Según la construcción narrativa de *2666*, y dada su extensión, el lector está en varios lugares a la vez, dibujando su mapa literario que construye un esquema completo de los acontecimientos. Además, en cuanto al tiempo narrativo, cuanto más tiempo ha pasado, más metido está el lector en el texto. Bolaño, y su estilo a veces bastante inquietante, logra un efecto emocional en el lector, y la dinámica entre el estilo de Bolaño y el lector se manifiesta primeramente en el título críptico, que produce ciertas reacciones emocionales antes de que el lector abra la novela. Existe una combinación numérica en el título; en primer lugar, el año “2000” es representativo del cambio del milenio, un tiempo de miedo e incertidumbre en la sociedad mundial. Bolaño aborda estos sentimientos de terror –sentimientos de estar frente del abismo temporal y ante una crisis mundial– y añade otra capa de terror con el número de la bestia (el anticristo) –666– que es la segunda parte del título del libro.

El número “666” es la encarnación simbólica de la destrucción de la sociedad y además es la representación de la presencia espantosa de la violencia en la sociedad purulenta contemporánea. Los dos elementos numéricos que se juntan en el título de 2666 indican la sensación de la “ansiedad milenarista y el elan decadente del fin del siglo [que] nutren el presente de la trama. [...] [Además, la fecha indica] el encuentro –inestable, extraño– de la crónica de lo contemporáneo con el registro visionario” (Soldán 261). Bolaño construye el título con la agenda mental de producir una especie de temor en el lector, una sensación de horror que aumenta en cada micro-novela hasta el final de la novela en su totalidad, que no tiene una resolución fija. Esta sensación de terror y shock frente a los acontecimientos extremadamente violentos alcanza su apogeo cuando el lector llega a esta cuarta parte –*La parte de los crímenes*– que es la sección de 2666 que tiene una base histórica real. Los hechos de los crímenes que Bolaño incluye en el texto proporcionan más contextualización fija y real a la narrativa, y el lector (de tipo interno en el caso de 2666) llega a pensar en las posibilidades espeluznantes y las capacidades violentas de la maquinaria social. En cuanto a la relación dinámica entre *Rayuela* y 2666, hay cierto paralelismo entre la cuarta parte de 2666 y los capítulos prescindibles de Cortázar, que también proporciona al lector (explícito en el caso de *Rayuela*) cierta contextualización contemporánea real (por ejemplo, artículos de periódicos), y lo sitúa aún más dentro del marco narrativo.

Esta sensación tangible de la crisis social que el lector experimenta con relación al título de la obra de Bolaño se desarrolla todavía más y se sigue manifestando a lo largo de la trayectoria literaria. La violencia y las tendencias animalistas de la especie humana marcan la concepción del libro y, como sugiere Elmore, estos “signos de la violencia y del conflicto son los que marcan al mundo representado” (Soldán 261). En este sentido, el lector se da cuenta de la capacidad del ser humano, junto con el narrador omnisciente que es el testigo de todos los acontecimientos que suceden a lo largo de la narrativa. Bolaño nos crea la sensación de que el narrador tiene las respuestas a todas nuestras preguntas que quedan sin ellas, y Bolaño también proporciona la sensación de que existe una relación dialógica casi secreta entre el narrador omnisciente y los otros personajes del libro. El

lector, en este sentido, se convierte en un personaje en segundo plano porque, como los otros personajes aparte del narrador, todos al final de *2666* siguen buscando respuestas a causa de la falta de un tipo de resolución narrativa.

Asimismo, se manifiesta a lo largo de la novela de Bolaño un juego literario con el lector y su propia búsqueda. Al igual que en *Rayuela*, el lector está involucrado en el texto y está metido directamente en la trama a través del uso de un “juego interactivo” por parte del escritor. Hay elementos que se entrecruzan una y otra vez, y esta sensación de juego con el lector en cuanto a la novela en su totalidad, como sugiere un ensayo de *Bolaño salvaje* es: “única y múltiple, *2666* es más que la suma de sus cinco partes, pues la sintaxis general del texto propicia un juego complejo de intersecciones y simetrías entre las novelas; por otro lado, en el diseño de Bolaño cada parte admite ser leída como un texto autónomo que participa en un ciclo narrativo” (Soldán 260). Aunque Bolaño no dé al lector un tablero de dirección como lo hace Cortázar en *Rayuela*, la composición narrativa del libro se lee como cinco libros dentro de uno, que también es una forma poco tradicional. El lector puede decidir leer más o no hacerlo; la novela carece de capítulos –el libro sólo está compuesto de las cinco partes que son entidades narrativas completamente independientes entre ellas– y por esta razón, a lo largo de la novela total, el lector tiene que juntar las corrientes comunes que existen entre las cinco micro-novelas, y averiguar la trayectoria narrativa que Bolaño construye.

El lector puede distinguir la poética estilística poco tradicional de Roberto Bolaño del tipo de macro-narración: un estilo que está marcado por la re-presentación/re-aparición de personajes, hilos comunes que él reteje en una multitud de obras; en otras palabras, hay cierta sensación de reciclaje literario, similar al parecido estilo borgiano. No obstante, en la re-creación de sus protagonistas – que muchas veces reaparecen en formas diferentes en otras novelas o cuentos–, Bolaño los desarrolla de una manera aún más profunda y aporta la noción fundamental del carácter dialógico y siempre cambiante del lenguaje. En el ensayo “¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante*”, Jeremías Gamboa hace un comentario sobre el estilo novelístico repetitivo de la macro-narración de Bolaño y propone: “En [la obra narrativa de Bolaño] una serie abierta de siameses, gemelos

y dobles compromete no sólo a los personajes de las ficciones sino además a las propias novelas o cuentos” (Soldán 211). Gamboa identifica la presencia del palimpsesto en la forma literaria de Bolaño y, además, el tema de la metatextualidad y lo metaliterario. Como propone el ensayo, en la construcción de las novelas de Bolaño hay elementos narrativos que se traslapan. Se manifiestan tanto ensamblajes como rupturas temáticas, y se pueden identificar elementos ocultos que se entrecruzan inexplicablemente. Cuando el lector descubre las corrientes narrativas que las obras de Bolaño tienen en común entre ellas – desde *Detectives salvajes* hasta *Los sinsabores del verdadero policía*– la otra responsabilidad literaria que tiene es investigar y buscar una ruta a través de esta red discursiva de dialogismo que Bolaño construye.

Bolaño, junto con su lector, experimenta su propia búsqueda a través de la creación de su estilo literario poco tradicional. Busca su lector-cómplice: un lector inteligente, activo y erudito que se meta en el texto y que experimente la perplejidad al final sin frustración. Busca un lector que utilice su fuerza creativa para juntar las matrices narrativas y llenar los huecos narrativos del texto, para imaginar y construir una resolución final. Bolaño quiere escribir esta novela de estilo poco tradicional (igual que Cortázar) que se puede clasificar como una especie de “novela renacida” de la época de Cortázar y Borges, el apogeo de la literatura latinoamericana. El estilo de Roberto Bolaño da al lector una visión que el mundo literario no ha tenido desde que esta generación de escritores canónicos surgió en la América Latina. *2666* y su poética reflejan sus ideologías sobre la experiencia literaria y la importancia del papel dialógico del lector activo y dinámico, y también lleva al lector a cavilar sobre su propia condición humana y la trayectoria de la sociedad moderna. Además, de una manera erudita e hiperliteraria, Bolaño escribe sobre el acto de la creación de la literatura, un rasgo que también define el estilo metaliterario y existencialista de Cortázar, Borges y su generación. Paradigmáticamente, Bolaño pone en duda la visión arquetípica del autor latinoamericano de la nueva generación contemporánea del Post-Boom (como sus coetáneos de los movimientos literarios del Manifiesto del Crack y Los McOndistas), y por eso, se ha convertido en cierta especie de leyenda literaria con un aire de misterio.

Conclusiones:

La anti-novela *2666* de Bolaño propone una nueva poética estilística para la literatura latinoamericana contemporánea. El lector está metido en la obra a causa de su construcción poco tradicional, y está mentalmente en una miríada de lugares literarios a la vez. Roberto Bolaño y su novela total cuestionan la obra tradicional, igual que lo hizo *Rayuela* para la generación anterior, y se pueden identificar una multitud de similitudes entre ellas en cuanto a sus formas literarias y los efectos que las obras logran con eficacia. *2666* pretende presentar una nueva construcción narrativa que se centra en lo espacial, una poética novelística en la que los personajes aportan el desarrollo del lugar, dialogando con él y su historia colectiva.

Bibliografía

- Bakhtin, Mijaíl Mijáilovich. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1998. Print.
- Bakhtin, Mijaíl Mijáilovich. "Forms of Time and Chronotope in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Trans. Michael Holquist and Caryl Emerson. Austin: University of Texas, 1998. 84-258. Print.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2008. Print.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Ed. Andrés Amorós. Madrid: Cátedra, 2010. Print.
- Domínguez Rey, Antonio. "Al escribir un prólogo." *Bajtín y la literatura*. Ed. José Romera Castillo, Mario García-Page y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor Libros, 1994. 209-16. Print.
- Elmore, Peter. "2666: La autoría en el tiempo del límite." *Bolaño salvaje*. Comp. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 259-92. Print.
- Gamboa, Jeremías. "¿Dobles o siameses? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante*." *Bolaño Salvaje*. Comp. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. 211-36. Print.
- Morson, Gary Saul, and Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford (Calif.): Stanford UP, 1992. Print.