

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA



**“LA SEMIÓTICA NARRATIVA COMO MÉTODO CRÍTICO EN LA NOVELA
“2666” DE ROBERTO BOLAÑO”**

TESIS

PRESENTADO POR:

ESTEBAN WILLIAM LAURA TISNADO

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
EDUCACIÓN, CON MENCIÓN EN LA ESPECIALIDAD DE LENGUA,
LITERATURA, PSICOLOGÍA Y FILOSOFÍA**

PROMOCIÓN: 2014 - I

PUNO – PERÚ

2017

**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE EDUCACIÓN SECUNDARIA**

**“LA SEMIÓTICA NARRATIVA COMO MÉTODO CRÍTICO EN LA NOVELA
“2666” DE ROBERTO BOLAÑO”**

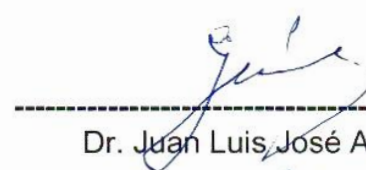

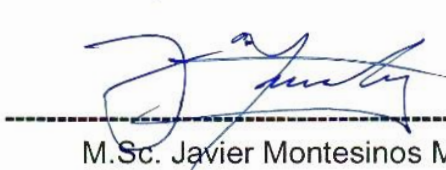
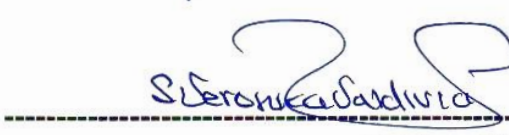
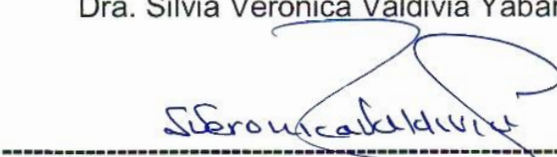
ESTEBAN WILLIAM LAURA TISNADO

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
EDUCACIÓN, CON MENCIÓN EN LA ESPECIALIDAD DE LENGUA,
LITERATURA, PSICOLOGÍA Y FILOSOFÍA**



11 7 OCT 2017

APROBADA POR EL SIGUIENTE JURADO:

- PRESIDENTE** : 
Dr. Juan Luis José Antonio Cáceres Monroy
- PRIMER MIEMBRO** : 
Prof. Jorge Adalberto Sotomayor Salinas
- SEGUNDO MIEMBRO** : 
M.Sc. Javier Montesinos Montesinos
- DIRECTORA** : 
Dra. Silvia Verónica Valdivia Yábar
- ASESORA** : 
Dra. Silvia Verónica Valdivia Yábar

Área: Disciplinas Científicas
Tema: Literatura Peruana y Universal.

¿Qué opina de quienes opinan que usted ganará el Premio Nobel?

MÓNICA MARISTAIN

Estoy seguro, querida Maristain, de que no lo ganaré, como también estoy seguro de que algún atorrante de mi generación sí que lo ganará y ni siquiera me mencionará de pasada en su discurso de Estocolmo.

ROBERTO BOLAÑO

DEDICATORIA

A José María Arguedas, Fausto Reinaga y Wayna Zapana. A través de sus pensamientos amauticos, me hicieron despertar en esta Pacha.

A mi Madre y Fonifacia Fernández.

A Irene Adler, de quien me enamore en una noche de lectura, en las aventuras de Sherloek Holmes.

AGRADECIMIENTOS

A los Jurados del presente trabajo de Investigación: Dr. Juan Luis José Antonio Cáceres Monroy, al Prof. Jorge Adalberto Sotomayor Salinas, M.Sc. Javier Montesinos Montesinos y la Directora de Tesis Dra. Silvia Verónica Valdivia

INDICE GENERAL

RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN	11

CAPÍTULO I**PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

1.1 Descripción del problema investigación	13
1.2 Definición del problema de investigación	14
1.2.1 Problema general	14
1.2.2 Problemas específicos.....	14
1.3 Limitaciones de la investigación.....	15
1.4 Delimitación del problema.....	15
1.5 Justificación de la investigación	15
1.6 Objetivos de investigación	16
1.6.1 Objetivo general.....	16
1.6.2 Objetivos específicos.....	16

CAPÍTULO II**MARCO TEÓRICO**

2.1 Antecedentes de la investigación.....	18
2.2 Sustento teórico	21
2.2.1 La semiótica narrativa.....	21
2.2.2 El principio de la verosimilitud como principio realista: la ficción verosimil	24
2.2.3 Umbral	26
2.2.4 Narración	30
2.2.5 Dialogía.....	34
2.2.6 Los universos ficcionales.....	38
2.2.7 Tipología.....	41
2.2.8 Cronotopía.....	45
2.2.9 Metatextos	48
2.3 Definición de términos	48
2.4 Sistema de unidades y ejes	50

CAPÍTULO III**DISEÑO METODOLÓGICO DE INVESTIGACIÓN**

3.1 Tipo de investigación	51
3.1.1 Diseño de investigación	51
3.2 Objeto de estudio	52
3.3 Ubicación y análisis	52
3.4 Técnicas e instrumentos de investigación	52
3.5 Plan de recolección de datos	53
3.6 Plan de tratamiento de datos	53

CAPÍTULO IV**RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN**

4.1 Umbral	54
4.1.1 La convención paratextual de lectura en el 2666	54
4.1.2 El título del 2666	60
4.1.3 Epígrafe del 2666	66
4.1.4 La dedicatoria en el 2666	69
4.2 Narradores y narratarios en la novela 2666	71
4.2.1 Narrador extradiagético en el 2666	72
4.2.2 Narradores intradieгéticos en el 2666	80
4.3 Narratarios en el 2666	85
4.3.1 Narratario de tipo personaje oyente	85
4.3.2 El narratario es de tipo personaje lector	89
4.4 Narración y descripción en el 2666	90
4.4.1 Narración de acciones	92
4.4.2 Descripción de objeto	96
4.4.3 Descripción de lugar	98
4.5 Dialogía	101
4.5.1 Pluralidad de voces y de discursos en el 2666	101
4.5.2 El realismo de los diálogos en el 2666	103
4.5.3 Polifonía y poliglosia: pluralidad de voces y de lenguajes	105
4.5.4 Tipos de discurso en el 2666	110
4.6 Ficción	116
4.6.1 Universos ficcionales en el 2666	116

4.6.2 Una teoría de la ficción narrativa: los mundos ficcionales	116
4.6.3 Mundos ficcionales en el 2666	120
4.7 Estructuración	132
4.7.1 La configuración de la intriga en el 2666	132
4.7.2 La secuencia compleja	134
4.7.3 La secuencia simple	134
4.7.4 El primer bloque narrativo.....	135
4.7.5 El segundo bloque narrativo	135
4.7.6 El tercer bloque narrativo.....	135
4.7.7 El cuarto bloque narrativo.....	135
4.7.8 El quinto bloque narrativo	135
4.7.9 La unidad estructural en el 2666	136
4.8. Cronotopía	138
4.8.1 El tiempo y el espacio de la ficción en el 2666	138
4.8.2 Velocidad y ritmo del relato en el 2666.....	142
4.8.3 El cronotopo configurante de la novela.....	148
4.9 Metatextos	150
4.9.1 2666 y la crítica	150
Conclusiones	157
Sugerencias	161
Bibliografía.....	162
Anexos.....	169

RESUMEN

El presente trabajo de investigación, propone un análisis de la novela 2666 de Roberto Bolaño. Para ello se propone la semiótica narrativa como método crítico. Con el objeto de determinar, los sistemas de significación en tanto que signos que se materializan: En umbral; que es la primera proyección de la novela. La narración, que manifiestan a través la presencia en el relato. La dialogía, reproducir las palabras literales de los personajes en los diálogos novelescos.

Palabras Clave: Roberto Bolaño, el narrador extradiegético, narrador intradiegético, dialogia, polifonía, el cronotopia.

ABSTRACT

This research paper proposes an analysis of the novel 2666 by Roberto Bolaño. For this, narrative semiotics is proposed as a critical method. In order to determine, the systems of signification as signs that materialize: On threshold; Which is the first projection of the novel. The narration, which manifest through the presence in the story. The dialogue, reproduce the literal words of the characters in the dialogues.

Key Words: Roberto Bolaño, the extradiegetic narrator, intradiegetic narrator, dialogia, polyphony, chronotopy.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación, “La Semiótica Narrativa como método crítico en la novela “2666” de Roberto Bolaño”, está orientado al análisis e interpretación de la novela, con la propuesta de la semiótica narrativa, por consiguiente, tiene como objetivo general, analizar los sistemas de significación en la novela “2666” de Roberto Bolaño, desde la perspectiva de la semiótica narrativa como método crítico. Este trabajo se estructura de la siguiente forma:

El primer capítulo trata sobre el problema de la investigación, en esta parte se describe y formula con precisión el problema de la investigación, se plantea el objetivo general, el objetivo específico y la justificación de la investigación.

El segundo capítulo se refiere al sustento teórico y marco teórico conceptual sobre el problema de la investigación en esta parte se consideran los antecedentes de estudio, es decir, trabajos que se han realizado anteriormente. Por otro lado se sustenta con bases teóricas y conceptuales la hipótesis formulada.

El tercer capítulo se ostenta el diseño metodológico de la investigación, donde se aborda los métodos y técnicas que se han empleado en el proceso investigativo. Así mismo trata sobre el tipo de investigación, las técnicas e instrumentos de recolección de datos, el diseño estadístico para probar la hipótesis, es decir todo un procedimiento o estilo metodológico de recolección de datos, como procesamiento de datos, análisis e interpretación que permite la comprobación de la hipótesis.

Finalmente, el cuarto capítulo aborda sobre resultados de la investigación empírica donde los datos procesados pasan a ser analizados e interpretados con el propósito de demostrar la hipótesis de investigación. Finalmente se obtiene las conclusiones de la investigación y la formulación de las sugerencias pertinentes, mencionando la bibliografía y sus anexos correspondientes.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA INVESTIGACIÓN

La novela “2666” de Roberto Bolaño (Chile-1953) es una obra muy expresiva perteneciente al movimiento poético del infrarrealismo, a su vez es la máxima expresión en América Latina. Publicada póstumamente en el año 2004, Consta de cinco partes que el autor, por razones económicas, planeó publicar como cinco libros independientes para asegurar así, en caso de fallecimiento, el futuro de sus hijos. No obstante, tras su muerte, los herederos ponderaron el valor literario y decidieron editarla como una única novela. La decisión la tomaron junto con su editor, Jorge Herralde, y el crítico literario Ignacio Echevarría, que revisó y preparó para su publicación los manuscritos del autor.

“2666”, al tratarse de una publicación relativamente reciente, no ha sido estudiada con métodos más exhaustivos como, la pragmática, el análisis del discurso, la lingüística textual, etc. Por tanto, existe la necesidad de analizar con la propuesta de la semiótica narrativa como método crítico.

Por otro lado, la Semiótica Narrativa como la disciplina que considera los textos narrativos en tanto que signos. Por signo entendemos una entidad bien definida que representa a otra entidad distinta, en nuestro caso un relato que representa una historia. La ampliación de una concepción restringida de signo (unidad lingüística) a unidades discursivas más extensas estaba ya implícita en

la doctrina peirceana, donde se afirma que todo un libro podía constituir un signo y, de hecho, la Semiótica literaria se constituye en una Semiótica Textual.

Para definir la siguiente investigación se han formulado las siguientes interrogantes: ¿Cuál es la convención paratextual de lectura en la novela “2666” de Roberto Bolaño?, ¿Cuáles son narradores y narratarios en la novela “2666” de Roberto Bolaño?, ¿Cuál es la pluralidad de voces y de discursos en la novela “2666” de Roberto Bolaño?, ¿Cuáles son los universos ficcionales en la novela “2666” de Roberto Bolaño?, ¿Cuál es el tiempo y el espacio de la ficción en la novela “2666” de Roberto Bolaño?

1.2 DEFINICIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.2.1 PROBLEMA GENERAL

La presente investigación se definirá por la siguiente interrogante:

¿Cómo se manifiestan los sistemas de significación en la novela “2666” de Roberto Bolaño desde la perspectiva de la semiótica narrativa como método crítico?

1.2.2 PROBLEMAS ESPECÍFICOS

¿Cuál es la convención paratextual de lectura en la novela “2666” de Roberto Bolaño?

¿Cuáles son los narradores y narratarios en la novela “2666” de Roberto Bolaño?

¿Cuál es la pluralidad de voces y de discursos en la novela “2666” de Roberto Bolaño?

¿Cuáles son los universos ficcionales en la novela “2666” de Roberto Bolaño?

¿Cuál es la cronotopía en la novela “2666” de Roberto Bolaño?

1.3 LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

La limitación de la presente investigación radica en el acceso a la información de contenido. Teniendo en consideración de que los libros referente al contenido, no están al alcance del público.

1.4 DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

La presente investigación se delimita en los sistemas de significación desde la perspectiva de la semiótica narrativa aplicada en la novela “2666” de Roberto Bolaño. Teniendo en consideración de que la semiótica es un campo de investigación, bastante amplio en tal sentido el ámbito de investigación es exclusivamente la semiótica narrativa. Tal propósito se desarrollara en el lapso de 2 meses.

1.5 JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación se justifica en la necesidad de utilizar las novísimas propuestas de la semiótica narrativa, para comprender literaria hispanoamericana, atreves de las nuevas propuestas metodológicas de análisis

exigen estudios cada vez más rigurosos y precisos ya que solo estos pueden adaptarse a los avances de las ciencias humanas.

Por otro lado, permite analizar y comprender de modo global y específica la novela “2666” de Roberto Bolaño. Es además una forma de reconocimiento y valoración, a esta novela póstuma. La novela 2666 es galardonado con varios premios; el Premio Ciudad de Barcelona, como el Premio Salambó fueron otorgados por primera vez de manera póstuma. La obra recibió en el Premio Fundación José Manuel Lara el premio a la mejor acogida crítica por parte de la prensa especializada, y obtuvo una mención especial en el Premio de los Libreros de Madrid.

La presente investigación se justifica en la medida que la Especialidad de Lengua y Literatura, requiere trabajos de carácter cualitativo. Investigaciones avanzadas en semiótica y literatura.

1.6 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

1.6.1 OBJETIVO GENERAL

Analizar los sistemas de significación en la novela “2666” de Roberto Bolaño, desde la perspectiva de la semiótica narrativa como método crítico

1.6.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Determinar la convención paratextual en la novela “2666” de Roberto Bolaño

Identificar narradores y narratarios en la novela “2666” de Roberto Bolaño

Identificar la pluralidad de voces y de discursos en la novela “2666” de Roberto Bolaño

Identificar los universos ficcionales en la novela “2666” de Roberto Bolaño

Identificar la cronotopía en la novela “2666” de Roberto Bolaño

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Ibáñez (2013), llevó a cabo una investigación que titula “Estrategias discursivas del mal en Nocturno de Chile de Roberto” en la mencionada investigación, se llega a la conclusión: La novela Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, se puede analizar en relación con la obra completa del autor, cuyos vínculos con el problema del mal han sido ampliamente estudiados. En esta investigación, sin embargo, he analizado la novela de manera autónoma, fundamentalmente en correspondencia con las ideas de Jean Baudrillard presentes en La transparencia del mal. El punto diferenciador que he tratado de demostrar radica en la presencia de ciertas estrategias discursivas, claramente identificables, que evidencian el influjo del mal en la literatura; estrategias poco advertidas por la crítica de la novela y que revelan al protagonista como un sujeto consciente del mal. Las estrategias practicadas por el narrador protagonista -la memoria selectiva y la evasión y relativización del mal- surgen con el propósito de justificar una conducta impugnada y construir una verdad oficial que deniegue las acusaciones de actuar en complicidad con el poder. Podemos observar la estrategia de la memoria selectiva en el particular juego entre memoria y olvido, movimiento que el protagonista utiliza a su conveniencia para recordar ciertos aspectos irrelevantes, y para suprimir los recuerdos que lo inculpan, desterrando -en palabras de Baudrillard- la parte maldita de su discurso.

Robledo (2012), llevó a cabo una investigación que titula “Roberto Bolaño, Vaganz, Stilnovista, caballero salvaje”. En la mencionada investigación, se llega a la conclusión: Vimos a Bolaño como hombre de carne y hueso, esbozamos las influencias que su vida también goliárdica tuvo en su obra, vimos que al forjador de personajes, novelas, cuentos y poemas, mantuvo una simbiosis entre realidad y ficción como impronta de su escritura. No se puede negar que la noticia sobre su enfermedad: insuficiencia hepática terminal, acaecida entre el año 1992 y 1993, durante su segunda novela, terminará por pesar como un tema tanto en esta como en otras. La proximidad e inminencia de la muerte, su presencia y la angustia late como una sombra permanente en su obra que, en general, es asimismo una gran reflexión sobre los modos de morir y por ende los modos de vivir. Buscamos a partir de ello entender al complejo escritor y con él al fenómeno en que se ha convertido. En un lapso de diez años, aproximadamente, su reputación se disparó, casi al tiempo con la enfermedad que lo consumía. Una vez que su obra fuera descubierta por aquéllos que sí podían legitimarla: premios de peso, editoriales reconocidas, este escritor empezó a despertar una avalancha de comentarios e intereses, buenos y malos hacia sí y hacia su obra.

Ríos (2011), llevó a cabo una investigación que titula “La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño”. En la mencionada investigación, se llega a la conclusión Durante el desarrollo de esta investigación se han pretendido sistematizar los resultados del cruce evidente entre la narrativa de Roberto Bolaño y una particular noción de «margen» articulada a partir de algunos postulados auxiliares de la teoría literaria y de los basamentos de otras disciplinas, como la filosofía, los estudios culturales y la física cuántica. Como se

afirmaba en la sección dedicada a las interferencias textuales y a la construcción de su peculiar «espacio literario», la obra de Bolaño resulta «marginal» desde su mismo enunciado narrativo, no sólo por los motivos y géneros literarios atípicos o anticanónicos que vertebran su poética, sino también por la manera en que trabaja los espacios y tiempos en los que sus personajes interactúan. Teniendo presente las distintivas características de desestabilización y diseminación propias del «margen», y el estudio específico que aquí se ha hecho de esa particularidad en la literatura del escritor chileno, en esta última parte se proponen algunos argumentos conclusivos que permitirán comprender ulteriormente el procedimiento estratégico de ese «borde», en tanto eje fundamental de su propuesta estética. Para ello, es necesario insistir en algunos planteamientos que se han ido concretando a lo largo de este trabajo.

Espinosa (2003), llevó a cabo una investigación que titula “Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño”. En la mencionada investigación, se llega a la conclusión sólo los grandes escritores llegan a instalar con su literatura un paradigma estético radical y definitivo. Lo hizo Roberto Bolaño, el mejor de los narradores que haya tenido Chile. Su obra es la revelación de un pensamiento enloquecido y racionalista, frenético, desesperado y, a la vez, contemplativa. Se trata de una literatura de resistencia, de sobrevivencia, habitada por personajes perdidos en las grandes capitales europeas y latinoamericanas: putas, niños tristes, poetas, asesinos y conversos. La soledad, la pobreza, la muerte y el horror al abandono son tematizados sin delicadeza por Bolaño, tal vez como la única posibilidad de subvertirlos.

2.2 SUSTENTO TEÓRICO

2.2.1 LA SEMIÓTICA NARRATIVA

Paz (1995: 15), Peirce formulaba una nueva teoría lógica a la que él mismo dio el nombre de Semiótica o ciencia de los sistemas de significación. Parafraseando al lógico y matemático de Harvard, podemos definir la Semiótica Narrativa como la disciplina que considera los textos narrativos en tanto que signos. Por signo entendemos una entidad bien definida que representa a otra entidad distinta, en nuestro caso un relato que representa una historia. La ampliación de una concepción restringida de signo (unidad lingüística) a unidades discursivas más extensas estaba ya implícita en la doctrina peirceana donde se afirma que todo un libro podía constituir un signo y, de hecho, la Semiótica literaria se constituye en una Semiótica Textual.

Paz (1995: 15), frente a la concepción dicotómica consagrada por Saussure para el estudio de los signos en el seno de la vida social, el signo de Peirce es esencialmente terciario pues consiste, en su terminología un tanto arcaizante, en la relación triádica de un representamen con su objeto a través de un interpretante. En el metalenguaje saussureano que se ha generalizado, el texto narrativo en tanto que objeto de la Semiótica sería la asociación del significante o representamen -el relato o materialidad misma del texto verbal- con el objeto o referencia -de naturaleza ficcional- a través de un tercer elemento de carácter mental, la historia significada o conjunto de acciones imaginadas por el enunciador.

Paz (1995: 15), en efecto, en el texto narrativo de ficción la historia es representada mediante un discurso verbal o relato haciendo referencia a un mundo que no es el universo real sino un mundo ficcional (diégesis) que sirve de marco a la historia y a los personajes que en ella intervienen. Ya en los primeros balbuceos de la Semiótica, Jan Mukarovsky exponía en su célebre ensayo sobre El arte como hecho semiológico la triple composición de la obra de arte verbal en tanto que signo: la obra-objeto es el significante, el objeto estético el significado y la cosa significada el referente; precisamente el signo literario vendría definido por el valor existencial ficticio del referente.

Paz (1994: 15), puesto que tanto el significante -la disposición de las acciones funcionales en intriga- como la historia significada y narrada funcionan de la misma forma que en otros tipos de textos como los históricos o periodísticos, la diferencia estriba en el tercer elemento del triángulo semiótico: la especificidad comunicativa de los textos narrativos de ficción consiste en sustituir la referencia al mundo real empírico por la referencia a un mundo imaginario, un mundo de ficción.

Paz (1994: 15), Schmidt (1980:528-529), la ficcionalidad no es una propiedad semántica del texto, sino el resultado del pacto de ficción que se establece entre emisor y receptor en el proceso de comunicación (lectura) literaria, por lo cual es una propiedad que se constituye pragmáticamente, es decir, semióticamente.

Paz (1995: 16), no podemos olvidar que la de Peirce es una Semiótica pragmáticamente orientada y que el centro de su concepción del signo, el

interpretante, es el significado en tanto que efecto significado por el signo (Deledalle 1988:2), el cual reenvía el significante o representamen al objeto o referencia; como afirma Eco (1992:240), el objeto puede ser imaginario, un estado de mundo posible.

Paz (1995: 16), dentro de la Semiótica literaria, las aportaciones más relevantes al análisis de los textos narrativos provienen de la Narratología, surgida en la segunda mitad de los años sesenta con la pretensión de explicar los mecanismos estructural es y funcionales internos del relato a partir de los modelos lingüísticos entonces en vigor. Si esa primera Narratología está limitada por su formalismo e inmanentismo intrínsecos, como reconocen sus propios fundadores (Genette 1983:7-8), la integración de teorías críticas como la Poética de la ficción o la Poética sociológica de Bajtin han permitido constituir una Semiótica Narrativa mucho más abarcadora y satisfactoria en sus resultados hermenéuticos.

Paz (1995: 16), la concepción globalizadora de la Semiótica Narrativa nos permite poner en contacto conceptos operativos de diferentes orígenes. Así, por ejemplo, son aspectos complementarios del mismo fenómeno, desde nuestra perspectiva, las nociones de mundo ficcional (Poética de la ficción), cronotopo (Poética sociológica bajtiniana) y diégesis (Narratología estructuralista) que Genette (1972:13) define como el universo espacio-temporal construido por el relato. Aunque algunas concepciones del Círculo de Bajtin son profundamente antiformalistas y, por ejemplo, la noción de dialogía parece a algunos teóricos difícil de incorporar a otras posiciones críticas (Zavala 1989:95), lo cierto es que

el insigne crítico ruso expone sus ideas en un contexto explícitamente semiótico. En este sentido, Mitterand (1990:89) ha realizado un intento muy coherente de ampliación del concepto bajtiniano de cronotopo para integrarlo en la Semiótica narrativa; su propuesta de semiotización del cronotopo para hacer de él un elemento funcional del relato, en interrelación con los otros componentes del programa narrativo, ha sido muy útil para nuestro trabajo.

Paz (1995: 16), nuestra perspectiva tiene un punto de partida esencialmente formalista, pero tratamos de superar una inmanencia estéril mediante las aportaciones de signo pragmático, contextual y social. Es esta Semiótica posestructuralista, flexible y liberada de dogmas tecnicistas, de terminologías crípticas o de etiquetas escolasticistas la que nos ha abierto un campo metodológico amplio y diverso para analizar, describir e interpretar con el rigor y la amplitud de miras que exigía la primera y, sin duda, la más trascendental de las novelas modernas.

2.2.2 EL PRINCIPIO DE LA VEROSIMILITUD COMO PRINCIPIO REALISTA: LA FICCION VEROSIMIL

Paz (1995: 21), el rasgo y el objeto esenciales de la imitación aristotélica es la verosimilitud, concepto algo impreciso que los habitantes del mundo creado en la novela interpretan inteligentemente, con fidelidad a la *Poética* y con la audacia que provocará la gran revolución narrativa moderna. En la doctrina de Aristóteles tantas veces citada, el objeto de la escritura poética no es la verdad de los hechos tal como suceden -la verdad factual y particular que corresponde

a la narración histórica-, sino una verdad universal y abstracta; la verosimilitud es esta verdad poética de los hechos tal como deberían haber sucedido.

Paz (1995: 21), la representación verosímil del mundo real constituye el fundamento de la ficción realista, el nuevo tipo de ficción característico de la narratividad moderna. La imitación y la verosimilitud implican, además, un aspecto formal y estructural, de modo que la narración verosímil depende tanto del mundo ficcional representado como de la configuración de las acciones. Desde un punto de vista estrictamente racionalista que no es ajeno al proceso reestructurador moderno de la poética, Barthes pone de relieve cómo la lógica secuencial de las acciones estructura profundamente el texto, dándole su apariencia de racionalidad narrativa, es decir, su verosimilitud.

Paz (1995: 16), el arte de imitar las acciones consiste, para Aristóteles, en componer $\mu\upsilon\tau\omicron\varsigma$, fábulas para la tradición clasicista, que nosotros preferimos traducir e interpretar como historias ficcionales. Para acoger el aspecto mimético y diegético, ficcional y formal, (Ricoeur 1984) prefiere utilizar el término intriga que integra, efectivamente, la idea de historia ficcional y la idea de disposición estructural presentes en la definición aristotélica: la historia ficcional (fábula en las preceptivas renacentistas) es la imitación de la acción, pues yo llamo aquí historia ficcional a la disposición de las acciones.

Paz (1995: 16), al contar una historia ficticia, el narrador debe seguir las convenciones estructurales de la composición narrativa, la disposición en intriga de las acciones tal como aparecen en el relato. Es esta nueva y específica configuración narrativa la que produce la ruptura con el mundo real y la apertura

a un mundo ficcional, en este sentido afirma Ricoeur que la mimesis constituye el corte que abre el espacio de la ficción (1983:76).

2.2.3 UMBRAL

El paratexto es, según Gerard Genette, “un aparato montado en función de la recepción” y constituye una guía de lectura que orienta al lector en el abordaje del texto. Metafóricamente, se lo considera como el umbral del texto ya que colabora con su comprensión al permitir hacer anticipaciones que serán luego ratificadas o rectificadas con la lectura del texto que es “rodeado”, delimitado e identificado por el paratexto. Los elementos paratextuales se clasifican en icónicos y verbales, y pueden ser elaborados por el autor, el editor o por ambos en conjunto.

Los elementos icónicos son las fotografías, dibujos, mapas, diagramas, cuadros, el diseño gráfico y tipográfico, y también el soporte material del texto, es decir, el formato y el tipo de papel. Los elementos verbales de un libro están conformados por la tapa, contratapa, lomo, solapas, título, dedicatoria, epígrafe, prólogo, notas, referencias bibliográficas, epílogo, apéndice, glosario, bibliografía, índice, colofón y el ISBN. Por otra parte, una tapa de un libro combina elementos icónicos y verbales, que pueden distribuirse y vincularse de diferentes maneras. El paratexto varía según los ámbitos y los géneros y también puede funcionar como elemento identificador de los géneros discursivos. El paratexto de un artículo de un diario puede estar configurado por: volanta, título, copete o bajada, destacado y epígrafe junto a la foto. La volanta ubica al lector acerca de la temática que plantea el título. El copete o bajada expone lo esencial

de la información y propone una continuidad de lectura con el título del artículo (LAROUSSE 2000: 98).

El paratexto aporta gran cantidad de información que facilita la comprensión de los textos, por eso es fundamental conocer su utilidad para poder formular hipótesis, seleccionar datos establecer relaciones con saberes previos y vincularlos con otros temas (LAROUSSE 2000: 98)

2.2.3.1 LA CONVENCION PARATEXTUAL DE LECTURA

Paz (1994: 15), Genette (1987:12), este complejo umbral constituye el paratexto, una zona intermedia entre el texto de la novela propiamente dicho y lo exterior a ella, que no es algo aleatorio sino que supone una exigencia tanto literaria y artística como institucional, administrativa y comercial.

Paz (1994: 15), Sabry (1987: 83), el conjunto de todos los elementos que forman el paratexto es lo que convierte un texto en libro, es decir, en un objeto empírico del mundo real cuyos destinatarios son los lectores: encuadernación y portada con el título, prefacio e índices, datos de la edición y todo tipo de preliminares exigidos por la ley, convencionalmente dispuestos al principio y al final del volumen impreso, constituyen el aparato protocolario que da al texto narrativo su existencia y su consistencia material, su forma y su entidad de libro. Además de este aspecto censorial y puramente burocrático, el paratexto es una zona privilegiada de la dimensión pragmática del texto, pues son las informaciones paratextuales las que, colocadas estratégicamente en cabeza del

volumen, reclaman inmediatamente la atención de los receptores, determinando la convención y el proceso de lectura.

Paz (1995: 14), desde la portada del libro, y tras la lectura de las dedicatorias y de los célebres prólogos, el receptor competente se da cuenta de que se enfrenta a un relato original e innovador, en cuya descodificación debe desechar las significaciones literales y usuales para adoptar un conjunto de sistemas semióticos ficcionales, unos diseñados por primera vez y otros ya conocidos, pero que han sido reestructurados, transformados o parodiados.

2.2.3.2 LOS TÍTULOS

Paz (1999:95), el título está cargado de significaciones denotativas y connotativas a partir del cual podía establecer su estrategia de lectura. Además el título del libro presenta una serie de peculiaridades lexemáticas que van a condicionar decisivamente su recepción, orientando las expectativas del lector hacia una transformación paródica y genérica de la ficción. A partir del título, con las informaciones sociológicas y geográficas apuntadas, sabemos que el universo en el que se desarrolla la historia.

2.2.3.3 EPÍGRAFES INTERNOS

Paz (1999:95), se llama epígrafe al lema que a modo de sentencia, pensamiento o cita de un autor conocido sintetiza o ilustra la idea general, plan o estilo de un libro o de un capítulo de éste. Generalmente el epígrafe se escribe debajo del título de la obra o al principio de cada capítulo.

Los antiguos escritores hicieron poco uso de los epígrafes, pero en el siglo XVI empezaron a prodigarse, continuando con profusión en la centuria siguiente. En el uso de los epígrafes se distinguieron en Italia en el siglo XVI tanto Pietro Bembo como Benedetto Varchi, Sperone Speroni, y Giorgio Vasari, y en siglo XVII corresponde citar a Marini, Gentili, Emanuele Tesauro, Adimari, Daniello Bartoli, Doni, y Giorio. Y entre los franceses, apareció por primera vez el epígrafe el Diccionario de Trevoux. Durante el siglo XVIII fue poco común pero, a partir del siglo XIX, se volvió a utilizar. Algunos autores de esta época que utilizaron epígrafes son: Walter Scott, Lord Byron, y James Fenimore Cooper (LAROUSSE 2000: 98).

2.2.3.4 LAS DEDICATORIAS

Paz (1995: 30), se llama dedicatoria a la carta o breve nota con la que se encabeza una obra, dirigiéndola y ofreciéndola a una persona o a varias, o eventualmente a un colectivo. Pueden expresarse en prosa o manuscrita, y señalan generalmente sentimientos de gratitud o principios literarios. Son sinónimos de este término: homenaje, ofrecimiento, testimonio, agradecimiento. Bien podría decirse que muchos autores han usado y abusado de las dedicatorias, procurando ciertas ventajas que las mismas les podrían aportar, y ello obviamente también causó rechazo de la parte de otros autores, así como de la parte de algunos círculos literarios. Son textos cuya función es señalar especialmente a una o varias personas a quienes el autor ofrece su esfuerzo y sus logros, que pueden aparecer en la obra.

2.2.4 NARRACIÓN

2.2.4.1 NARRADORES Y NARRATARIOS

Paz (1995: 42), la Semiótica del texto narrativo se ocupa preferentemente del análisis de los signos que manifiestan la presencia en el relato de su emisor y de su receptor los cuales, en tanto que instancias ficcionales integradas en el texto narrativo, reciben la denominación de narrador y narratario. Debemos tener en cuenta que el autor y el lector, como seres empíricos que pertenecen a la realidad, no pueden confundirse con esas instancias textuales que no son más que su proyección en el mundo ficcional y cuya entidad es, por tanto, puramente ficcional.

Paz (1994: 15), lo expresaron gráficamente los iniciadores de la Narratología estructuralista, Barthes (1966 in 1985:196) o Genette (1972:226), al afirmar que quien habla en el relato no es quien escribe en la vida real, puesto que la situación narrativa de un relato no se confunde jamás con la situación de su escritura.

2.2.4.1.1 NARRADOR INTRADIEGÉTICO

El narrador primario finge que cede su función enunciativa a los personajes puesto que sigue siendo él y sólo él quien asume la función narratorial, pero al delegar en los entes ficcionales que él mismo diseña, éstos hablan por sí mismos, con su propia voz y su propia conciencia, incluso transmitiendo su propia versión ficcional del mundo en el que habitan, Paz Gago (1995: 66).

Es precisamente el sistema de narradores intradieгéticos, es decir, el sistema de personajes a los que el narrador extradieгético cede su función narrativa y ficcional. Estos narradores situados en el interior de la diégesis producen una serie de relatos metadieгéticos haciendo referencia al universo básico de la novela a la que pertenecen y a otros universos ficcionales que se integran en mayor o menor medida en él, Paz Gago (1995: 66).

2.2.4.1.2 NARRADOR EXTRADIEGÉTICO

Es precisamente el sistema de narradores intradieгéticos, es decir, el sistema de personajes a los que el narrador extradieгético cede su función narrativa y ficcional. Estos narradores situados en el interior de la diégesis producen una serie de relatos metadieгéticos haciendo referencia al universo básico de la novela a la que pertenecen y a otros universos ficcionales que se integran en mayor o menor medida en él. (Paz, 1995: 66)

2.2.4.1.3 NARRACIÓN Y DESCRIPCIÓN

Genette (1972:226), pero la representación literaria así. Definida, si bien se confunde con el relato (en sentido amplio) no se reduce a los elementos puramente narrativos (en sentido estricto) del relato. Hay que admitir ahora, en el seno mismo de la diégesis, una distinción que no aparece ni en Platón ni en Aristóteles y que trazará una nueva frontera, interior al dominio de la representación. Todo relato comporta, en efecto, aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables. Por una parte representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen 10

que hoy se llama la descripción. La oposición entre narración y descripción, por lo demás acentuada por la tradición escolar, es uno de los rasgos más característicos de nuestra conciencia literaria. Se trata sin embargo de una distinción relativamente reciente, cuyo nacimiento y desarrollo en la teoría y la práctica de la literatura habría que estudiar algún día. No parece, a primera vista, que haya tenido una existencia muy activa antes del siglo XIX en el que la introducción de largos pasajes descriptivos en un género típicamente narrativo como la novela, pone en evidencia los recursos y las exigencias del procedimiento.

Genette (1972:226), esta persistente confusión o descuido en distinguir, que indica muy claramente en griego el empleo del término común *diegesis*, radica quizá sobre todo en el status literario muy desigual de los tipos de representación. En principio, es evidente posible concebir textos puramente descriptivos que tiendan a representar objetos sólo en su existencia espacial, fuera de todo acontecimiento y aún de toda dimensión temporal. Hasta es más fácil concebir una descripción pura de todo elemento narrativo, que la inversa, pues la designación más sobria de los elementos y circunstancias de un proceso puede ya pasar por un comienzo de descripción: una frase como -la casa es blanca con un techo de pizarra y postigos verdes- no comporta ningún rasgo de narración, en tanto que una frase como -el hombre se acercó a la mesa y tomó un cuchillo- contiene al menos. Junto a los verbos de acción, tres sustantivos que por poco calificados que estén, pueden ser considerados como descriptivos por el sólo hecho de que designan seres animados o inanimados; incluso un verbo puede ser más o menos descriptivo. En la precisión que aporta al

espectáculo de la acción (basta para convencerse de esto comparar -asíó el cuchillos, por ejemplo, con -tomé el cuchillos) y, por consiguiente, ningún verbo está por completo exento de resonancias descriptivas.

Genette (1972:226), se puede, pues. Decir que la descripción es más indispensable que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir (quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento. pero no el movimiento sin objetos). Pero esta situación de principio indica ya, de hecho, la naturaleza de la relación que une a las dos funciones en la inmensa mayoría de 105 textos literarios: la descripción podría conseguirse independientemente de la narración, pero de hecho no se la encuentra nunca, por así decir. En estado puro; la narración si puede existir sin descripción, pero esta dependencia no le impide asumir constantemente el primer papel. La descripción es. Naturalmente, ancilla narrationis, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada. Existen géneros narrativos, como la epopeya, el cuento, la novela corta, la novela, donde la descripción puede ocupar un lugar muy grande, y aun materialmente el más grande, sin dejar de ser, como por vocación, un simple auxiliar del relato. En cambio, no existen géneros descriptivos y cuesta imaginar, fuera del terreno didáctico (o de ficciones semi didácticas como las de Julio Verne) una obra en la que el relato se comportara como auxiliar de la didácticas como las de Julio Verne) una obra en la que el relato se comportara como auxiliar de la descripción.

Genette (1972:226), conceptos como los de autor implícito o lector implícito pueden hacerse corresponder, en el paradigma semiótico actual, con

los de narrador y narratario, aunque pueden ser conservados para designar la intrusión del autor empírico o del lector real en el texto cuando quieren transmitir sus ideas, opiniones o puntos de vista personales.

2.2.5 DIALOGIA

2.2.5.1 PLURALIDAD DE VOCES Y DE DISCURSOS

Paz (1994: 36), Lane (1989 y 1990:44 y 51), el diálogo como un complejo semiótico integrado en la lógica narrativa global del relato, como condición para ser susceptible de un análisis narratológico y semiótico.

Paz (1994: 36), Genette (1972:190), la reproducción exacta de las palabras de los personajes supone un efecto mimético máximo, por lo que constituye un procedimiento realista muy eficaz, pero lo cierto es que, como en los fragmentos diegéticos, es el narrador quien controla la totalidad del texto y quien finge ceder literalmente la palabra a los personajes.

Paz (1994: 15), Bobes (1992:180 y 182), tanto el primer núcleo verbal declarativo, dijo, como los dos que están integrados en el texto de los personajes, separados mediante guiones, no pueden ser asumidos más que por el narrador heterodiegético primario, que controla tanto el discurso propiamente narratorial como el actorial. La existencia en el relato de dos discursos diferenciables, el monólogo del narrador y los diálogos de los personajes, reconociendo que es la palabra del primero la que envuelve, distribuye, interpreta, comenta, valora y transcribe las palabras de los segundos.

2.2.5.2 EL REALISMO DE LOS DIÁLOGOS

Paz (1994: 15), las unidades compositivas fundamentales de la novela son precisamente, la diversidad de voces sociales que constituyen los lenguajes y sociolectos de los personajes junto con los discursos plurales de los narradores múltiples, Bajtin (1989:81).

Paz (1994: 15), la verosimilitud de los diálogos en el relato de ficción realista puede lograrse, efectivamente, mediante el cumplimiento o la transgresión de las convenciones que rigen el funcionamiento de los intercambios conversacionales ordinarios, pero hay que tener en cuenta que estamos en un marco de referencia diferente al modelo referencial de la realidad social, Schmidt (1990:226).

Paz (1994: 15), insiste en que ese efecto sociolectal realista tiende a desplazarse hacia los ámbitos pragmáticos de la presuposición, de lo no dicho y lo implícito, omnipresentes y muy pertinentes en la comunicación verbal ordinaria, Lane (1975:150).

Paz (1994: 15), manifestación privilegiada de este proceder es el recurso insistente al juego elíptico a lo largo de toda la novela Especialmente se recurre a la elipsis en los intercambios conversacionales para darles el dinamismo y vivacidad del español coloquial, Rosenblat (1978:147).

2.2.5.3 POLIFONÍA Y POLIGLOSIA: PLURALIDAD DE VOCES Y DE LENGUAJES

Paz (1995:40), el efecto de verosimilitud conversacional es máximo puesto que cada personaje utiliza su registro lingüístico y estilístico, hablando de acuerdo con su ambiente social y cultural propio, su procedencia geográfica y sus rasgos sociolectales.

Lapesa (1980:332), todas las variedades lingüísticas correspondientes a la diversidad de estamentos y esferas sociales, a las distintas actitudes y situaciones vitales.

Piquer (2000), es decir, la novela espera él el género literario que más fidedignamente puede representar la historia y la vida social contemporánea, con sus contradicciones y luchas. De ahí que aplique sus conceptos de análisis a la novela, aunque tiene una idea amplia de novela, pues llama así a cualquier enunciado que refleje lo inadecuado de las imposiciones canónicas y que incorpore el tesoro lingüístico de una época. Una novela es, en su opinión, un texto abierto a la riqueza social. En realidad, no plantea una teoría de la novela, sino una teoría del discurso en la novela.

2.2.5.4 TIPOS DE DISCURSO

Zavala (1989:96), la pluralidad de discursos narrativos -directo, indirecto, indirecto libre- constituye una manifestación privilegiada de la dialogía, pues permite articular otras voces, la expresión de conciencias de otros sujetos hablantes además de la conciencia del narrador.

Paz (1995: 44), la utilización de los discursos directo, indirecto e indirecto libre significan, efectivamente, la presencia de voces diferentes y su progresiva independización de la voz autoritaria del narrador, que las controla en último término a todas, pero que se va desligando de su papel directivo y de su autoridad.

Paz (1995: 44), especialmente significativo es el paso del discurso directo transferido al discurso transpuesto al estilo indirecto donde es muy perceptible la estrategia por la cual el narrador recupera su función asumiendo la narración de las palabras pronunciadas por los personajes, en lugar de transferirlas literalmente.

Genette (1972:229), el discurso indirecto libre es una de las formas de emancipación del discurso del personaje respecto al discurso del narrador; al eliminarse las marcas sintácticas de la presencia de éste, se produce un discurso ambiguo en el que no se sabe quién es el enunciador: quien en realidad habla es el personaje, pero su discurso no es directo sino que está todavía mediatizado por la instancia narrativa externa.

Paz (1995: 46), la complejidad discursiva de la novela es tan sorprendente como todos los demás aspectos narratológicos, explotados hasta sus últimas consecuencias por la instancia narrativa extradiegética.

Bajtín (1982:93), el componente dialogal se convierte en objeto privilegiado de la Semiótica Narrativa porque la novela constituye la expresión

más adecuada del mundo dialogizado y en el texto narrativo moderno el sujeto semiótico múltiple se manifiesta en la pluralidad de sus posiciones discursivas.

2.2.6 LOS UNIVERSOS FICCIONALES

2.2.6.1 TEORÍA DE LA FICCIÓN NARRATIVA: LOS MUNDOS FICCIONALES

Paz (1995: 67), desde nuestra perspectiva de una Semiótica textual pragmáticamente orientada, trataremos de explicar la ficcionalidad como un mecanismo específico de producción y recepción de los textos narrativos. Esta peculiaridad de la narración ficcional consiste en el cambio intencional del tercer elemento implicado en el triángulo semiótico, el referente real, que es sustituido por un referente ficcional. Mientras que los actos comunicativos ordinarios son producidos e interpretados haciendo la referencia normal al mundo real tal como nosotros lo conocemos, las ficciones han de leerse haciéndola a un mundo ficcional, imaginario, que diseña el propio texto transformándose en un texto ficcional.

Paz (1995: 67), la ficcionalidad es, pues, el resultado de un proceso semiótico por el que un texto sólo produce su significación plena y adecuada y su efecto estético característico -la intriga y la evasión- cuando es leído de acuerdo con la referencia al mundo ficcional creado por él. Los relatos de ficción construyen y representan su mundo de referencia a la vez que se refieren a él.

Searle (1975), en el origen de nuestra concepción se encuentran las aportaciones de la filosofía analítica y, en concreto, la teoría de actos de habla, para tratar de explicar el funcionamiento peculiar de los textos de ficción. Desde

tal perspectiva, no nos interesa el tema clásico de los actos ilocutivos dentro de la ficción -si son verdaderos o falsos, serios o simulados, fingidos, decolorados...- , sino el funcionamiento de la narración ficcional.

Martínez (1978:66), nuestra intención es la de pasar de la teoría de los actos de ficción a una teoría del texto ficcional, y para ello partimos del principio de que los actos de habla no son ficticios o simulados, sino que lo que es ficticio es el discurso resultante, un discurso ficcional o imaginario, emitido por una entidad ficcional, el narrador, que hace referencia a un mundo imaginario. Es ficticia la enunciación y el enunciado resultante porque el marco de referencia habitual es sustituido por un marco ficcional, en cuyo seno las aseveraciones del narrador y de los personajes son auténticas.

Searle (1975:326), los actos ilocucionarios de la ficción, los textos ficcionales instauran un mecanismo referencial particular y específico, haciendo referencia a un mundo ficcional frente a los textos serios que deben interpretarse según la referencia normal al mundo real. Mientras en éstos las ilocuciones se realizan de acuerdo con las reglas verticales que ponen en relación el lenguaje con el mundo real, en los actos ilocutivos de la ficción tales reglas son suspendidas intencionalmente y sustituidas por un nuevo sistema de convenciones horizontales, que instauran la relación del discurso literario con el mundo de ficción por él representado.

Pavel (1988:37 y 78), el texto ficcional no produce su significación propia más que cuando la referencia se establece de acuerdo con ese sistema de

convenciones evocado por el emisor, mucho más complejo que el sistema utilizado en el lenguaje ordinario.

Paz (1995:67), los actos de enunciación realizados en la ficción son tan reales como los que se realizan en la realidad, lo único que cambia es la naturaleza, real o ficcional, de los mundos de referencia. Searle habla de pseudorreferencialidad para caracterizar la referencia simulada a seres y objetos que no existen en el mundo real pero sí en el mundo ficcional o, como sugiere Mignolo (1981:115-117), los objetos y seres de la ficción no existen en el mundo actual del autor empírico, pero sí en el mundo actual del narrador, y éste puede referirse a ellos auténticamente, puesto que son existentes en el mundo imaginario de la ficción, dotados de una existencia conceptual.

Herrnstein (1978:23), el texto ficcional es emitido y percibido ficcionalmente, es decir, emisor y receptor, investidos de una personalidad ficcional, están de acuerdo en interpretarlo situándose en un marco referencial ficcional; en eso consiste la convención de ficcionalidad: en el acuerdo implícito entre enunciador y enunciatario de que los mecanismos habituales de referencia están suspendidos y son sustituidos por los mecanismos de referencia al mundo ficcional que uno y otro están de acuerdo en considerar como verdadero y real.

Martínez (1983), la ficcionalización es, pues, el proceso de semiotización en virtud del cual inscribimos un texto en la convención de ficcionalidad y lo interpretamos como ficcionalmente verdadero; las aserciones del narrador son aserciones auténticas y las acciones son auténticas acciones en ese mundo regido por la convención de ficcionalidad.

Eco (1979:218), el texto narrativo describe un mundo, un estado de cosas y un curso de acontecimientos que suscita una interpretación por parte del lector, tal interpretación representa el mundo ficcional bosquejado en el curso de la interacción entre el texto y el lector modelo. El emisor del relato no es el autor real, sino una proyección ficcional que llamamos narrador, cuya voz se integra en el universo de la ficción a la vez que lo crea y diseña mediante sus frases narrativo-descriptivas. También el lector debe proyectar un yo ficcional que se introduce en ese universo, con todas sus consecuencias cognitivas y sensitivas, durante el tiempo de lectura.

2.2.7 TIPOLOGÍA.

Paz (1995:72), los mundos posibles de la ficción narrativa han sido caracterizados como mundos indeterminados (Iser 1978), incompletos (Dolezel 1989 y 1994), disminuidos y pequeños (Hintikka 1989 y Eco 1992) puesto que no se nos dan todas las informaciones, datos y propiedades de los seres y objetos que contienen de modo que el lector nunca tiene un conocimiento completo de ellos, y debe aplicar su cooperación -mediante la inferencia y la presuposición- para llenar los vacíos dejados por el texto. El papel del lector es esencial en la convención de ficcionalidad, puesto que es él quien debe establecerla, suspendiendo las reglas referenciales que rigen el lenguaje ordinario, puesto que los mundos ficcionales sólo lectura⁴.

Paz (1995:72), al producir un relato, el narrador configura el mundo en el que va a ambientar la historia contada. Mediante su discurso narrativo y

descriptivo, la instancia narratorial amuebla ese mundo ficcional y estipula su modalidad lógica, es decir, el sistema de reglas y restricciones que lo regirán.

Eco (1983. 1985:28-30), el marco de una Semiótica Textual, los mundos ficcionales deben ser amueblados en el sentido de la necesidad de especificar el sistema de restricciones lógicas por las que se regirá ese mundo, los seres que en él habitan y los objetos que contiene. La naturaleza ontológica y las diferentes modalidades en la lógica interna de los mundos ficcionales determinan el tipo de historia que en ellos puede desarrollarse, así como la configuración de la intriga que constituye su relato.

Pozuelo (1993:68-69), estableceremos la siguiente tipología de mundos: (i) Mundo ficcional maravilloso. (ii) Mundo ficcional realista. (iii) Mundo ficcional fantástico y (iv) Mundos ficcionales híbridos (real-maravilloso y real-fantástico)⁵. No se trata, por supuesto, de diferentes grados de ficcionalidad, sino de una tipología narrativa. La ficción realista es, ontológicamente, tan ficción como la maravillosa o la real-fantástica.

2.2.7.1 UNIVERSO FICCIONAL MARAVILLOSO:

Es regido a la vez por las leyes de lo natural y lo sobrenatural que dan cuenta, de modo inmediatamente comprensible, de los hechos extraordinarios y prodigiosos. Se admiten, pues, las modalidades de lo imposible y lo inverosímil. Lo maravilloso se acepta como obvio e incluso como necesario, sin producir extrañeza, aunque sí puede asombrar o maravillar al lector. Si fuese necesaria, se da una explicación sobrenatural -poderes divinos, mágicos, maléficos...-

perfectamente admisible. Los seres y los objetos que amueblan este universo son susceptibles de poseer propiedades maravillosas como la inmortalidad, ubicuidad, sutilidad, fuerza sobrehumana (Pozuelo 1993:68-69).

El mundo ficcional maravilloso es un mundo lógicamente alejado del mundo real y corresponde a mentalidades menos exigentes y más imaginativas (el hombre medieval, el niño...). Suele encontrarse en géneros fuertemente convencionalizados (cuentos de hadas, fábulas, los mismos libros de caballerías...) (Pozuelo 1993:68-69).

2.2.7.2 MUNDO FICCIONAL REALISTA:

Se rige exclusivamente por las leyes del mundo natural según las modalidades de lo posible y de lo verosímil. El mundo representado en este tipo de ficción es un correlato del mundo real, lo más parecido posible a la realidad tal como la conocemos por nuestra experiencia cotidiana, con su lógica causal y racional (Pozuelo 1993:68-69).

El universo realista tiende a eliminar la distancia entre ficción y realidad, pero no deja por ello de ser tan ficción como la maravillosa: está construido como un paralelo del mundo real, pero no se confunde en ningún momento con él, debido a la infranqueable frontera ontológica que los separa (la inaccesibilidad entre ficción y realidad). Los seres y los objetos en él integrados tienen las mismas propiedades que sus correlatos reales (Pozuelo 1993:68-69).

2.2.7.3 MUNDO FICCIONAL FANTÁSTICO:

No admite más que la lógica del mundo natural, pero se producen en su seno hechos extraordinarios o misteriosos que producen incertidumbre en el lector por contradecir aparentemente la lógica de ese mundo, pero esos hechos reciben siempre una explicación racional (Pozuelo 1993:68-69).

Los seres y objetos que llenan y habitan el universo fantástico poseen propiedades idénticas a los del mundo real pero suelen presentar transformaciones, deformaciones o fenómenos físicos o psíquicos, formales o compositivos, que contribuyen a provocar los efectos de asombro e incertidumbre que siempre reciben una interpretación racional de naturaleza científica o pseudocientífica e incluso sobrenatural, pero con una base racional.

2.2.7.4 LOS UNIVERSOS FICCIONALES HÍBRIDOS:

Se admiten simultáneamente las leyes del mundo natural y sobrenatural, que se funden y confunden sin solución de continuidad. Los hechos maravillosos y extraordinarios pueden producir incertidumbre y asombro, pero éstos son resueltos inmediatamente, sin necesidad de un expediente racional, puesto que ha desaparecido la oposición entre las modalidades de lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil (Pozuelo 1993:68-69).

Paz (1994), los fenómenos maravillosos y prodigiosos (ficción real-maravillosa) o los fenómenos misteriosos y asombrosos (ficción real-fantástica) se aceptan naturalmente, sin exigir ningún tipo de explicación ni sobrenatural ni racional. La lógica de estos mundos propios de la ficción postmoderna, es una

lógica absurda e irracional, admitiendo incluso las modalidades de lo incoherente y lo contradictorio⁶. Los seres y los objetos combinan propiedades normales con otras anormales, maravillosas y asombrosas, extravagantes o improbables.

2.2.8 CRONOTOPÍA

2.2.8.1 EL TIEMPO Y EL ESPACIO DE LA FICCIÓN

La definición de cronotopo:

Bajtin (1981:250), el cronotopo es el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse sin ambages que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración. [...] El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreticen, los encarna, hace que la sangre corra por sus venas. Un evento puede ser comunicado, se convierte en información, permite que uno pueda proporcionar datos precisos respecto al lugar y tiempo de su acontecer. Pero el evento no se convierte en una figura. Es precisamente el cronotopo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representabilidad de los eventos [...] profundamente espacial y concreto. No está separado de la tierra ni de la naturaleza. Él, como la vida entera de los seres humanos, existe únicamente en la superficie. La vida agrícola del hombre y la vida de la naturaleza (de la tierra) son medidas por una y la misma escala, por los mismos eventos; tienen los mismos intervalos, inseparables uno del otro, presentes como un (indivisible) acto de trabajo y conciencia. La vida humana y la naturaleza son percibidas dentro de las mismas categorías.

Paz (1995: 83), el tiempo es una circunstancia que constituye una dimensión esencial de la novela, género definido como un arte temporal, como una cronofanía. En el relato de ficción, en efecto, las informaciones temporales son abundantísimas, incluso más abundantes que en el relato histórico.

Paz (1994: 84), todas estas manifestaciones sintagmáticas expresan el transcurso del tiempo de la historia no sólo mediante los lexemas que designan las unidades cronológicas como los meses, semanas, días y horas, sino también mediante la expresión léxica de las diferentes partes de la jornada -mañana, tarde y noche- y de los períodos transicionales como el amanecer o el anochecer, junto con las acciones que implican una connotación horaria como las diferentes comidas y períodos dedicados al descanso: el almuerzo, la sobremesa, la siesta, la cena o el sueño nocturno.

Bajtín (1979 in 1984:232), la experiencia de la temporalidad en la novela se basa fundamentalmente en lo que llama el tiempo cíclico, el que articula los momentos de la vida y de las actividades del hombre y de la naturaleza.

Ricoeur (1984:113), la experiencia del tiempo en el relato es una experiencia ficticia pues no es el tiempo real el que transcurre, el tiempo del autor y de los lectores empíricos, sino el tiempo ficcional que corresponde al mundo de ficción diseñado en la novela y a los entes ficcionales que lo habitan.

Genette (1972:72), se trata de un tiempo semiotizado -un pseudotiempo - cuyo transcurso y funcionamiento general sólo tiene pertinencia en el sistema semiótico ficcional.

Paz (1995: 85), de acuerdo con la lógica natural del universo básico de la novela, el narrador refleja una temporalidad realista de forma que el lector percibe el paso del tiempo como una sucesión lineal de horas y días mediante las insistentes indicaciones lexemáticas que aparecen en el relato; se produce de este modo la ilusión ficticia del transcurso del tiempo real. En el análisis de la estructuración temporal de la novela, quizás lo más interesante y significativo sean las variaciones de ritmo narrativo y los problemas de velocidad, establecida a partir de la relación entre duración de la historia y extensión textual del relato¹

2.2.8.1.1 VELOCIDAD Y RITMO DEL RELATO

Paz (1995: 90), una estrategia fundamental para crear la ilusión de referencia temporal real es la velocidad del relato que el narrador regula manipulando la extensión del texto con respecto a la duración temporal de la historia: las horas, días o meses que abarcan los acontecimientos sucedidos pueden ser espacializados textualmente en un mayor o menor número de páginas, párrafos o líneas, obteniéndose así una mayor rapidez o lentitud.

2.2.8.1.2 EL CRONOTOPO CONFIGURANTE DE LA NOVELA

Paz (1995:92), si, como los estudios filosóficos y científicos contemporáneos nos han mostrado, el espacio y el tiempo son dos dimensiones indisolublemente solidarias, la Teoría de la literatura ha puesto de relieve la correlación esencial de las coordenadas espacio-temporales en la novela, el fenómeno que Bajtin (1975 y 1979) denominó la cronotopía.

Paz (1995: 92), la solidaridad entre el tiempo y el espacio, que se manifiesta tanto en el mundo real como en la ficción narrativa, hace que el componente espacial esté en correlación perfecta con el sistema temporal de la novela.

Bajtin (1978:391), el espacio donde se materializa el paso del tiempo y donde se desarrollan sus aventuras, convirtiéndose en la encarnación de toda la novela. Se trata del cronotopo temático que enmarca la intriga de la novela, pues es en este ámbito espacio-temporal donde tienen lugar los sucesivos encuentros que desencadenan los hechos.

2.2.9 METATEXTOS

“2666” y la crítica.

En la perspectiva semiótica de Genette (1982:10), la metatextualidad consiste en la relación que un texto mantiene con otros que hablan de él o metatextos. El análisis, el comentario o la interpretación originan esa compleja red de relaciones críticas que se teje en torno a un texto literario.

2.3 DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

Semiótica narrativa: como la disciplina que considera los textos narrativos en tanto que signos.

Diégesis: es el relato, puro en la que el narrador habla por sí mismo y que se suele considerar más distante.

El cronotopo: es el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse sin ambages que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración.

Nivel extradiegético: es básicamente, el relato primero, cuando el emisor es el narrador y el receptor es el narratario.

Nivel intradiegético: es cuando el emisor ya no es el narrador sino un personaje, y el receptor ya no es el narratario o lector, sino es otro personaje del relato primero.

2.4 SISTEMA DE UNIDADES Y EJES

Unidad de investigación	Ejes	Subejes
1.-La semiótica narrativa como método crítico en la novela “2666” de Roberto Bolaño	1.1 La convención paratextual de lectura	1.1.1 Los títulos
		1.1.2 Epígrafe
		1.1.3 Dedicatoria
	1.2. Narradores y narratarios	1.2.1 El narrador extradiegético heterodiegético
		1.2.2 Narradores intradieгéticos
		1.2.3 Personaje oyente
		1.2.4 Personaje lector
		1.2.5 Narración y descripción
	1.3 Pluralidad de voces y de discursos	1.3.1 Polifonía
		1.3.2 Poliglosia
		1.3.3 El realismo de los diálogos
		1.3.4 Discurso
	1.4 Los universos ficcionales	1.4.1 Los mundos ficcionales
		1.4.3 Estructuración
	1.6 Cronotopía	1.5.1 Velocidad y ritmo del relato
		1.5.2 El cronotopo configurante de la novela
		1.5.3 El ritmo narrativo normal

CAPÍTULO III

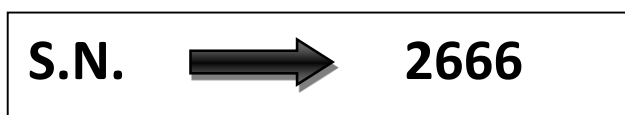
DISEÑO METODOLÓGICO DE INVESTIGACIÓN

3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

El presente trabajo corresponde al tipo de investigación descriptivo (análisis de contenido). Que consiste en analizar la novela con las propuestas de la semiótica narrativa como método crítico.

3.1.1 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El estudio que se quiere realizar corresponde al diseño análisis literario, cuyo esquema es el siguiente:



DONDE: S.N. = Semiótica narrativa

2666 = dos mil seiscientos sesenta seis

Este esquema significa que el objeto de investigación análisis de la novela y de este objeto se investiga la aplicación de las propuestas de la Semiótica Narrativa, considerando sus ejes U, V, W, X, Y, Z.

U = Convención paratextual

V = Narradores y narratarios

W = La pluralidad de voces y de discursos

X = Mecanismo referencial y universos ficcionales

Y = Identificar la configuración de la intriga

Z = Cronotopía

3.2 OBJETO DE ESTUDIO

La novela “2666” de Roberto Bolaño

3.3 UBICACIÓN Y ANÁLISIS

El presente trabajo de investigación se elige una de las expresiones literarias representativa de la literatura latinoamericana: La novela “2666” de Roberto Bolaño

3.4 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Para la presente investigación se utiliza las siguientes técnicas e instrumentos de recolección de datos.

Ficha bibliográfica.- Registra los datos más importantes de un libro como, el título de la novela, el autor, el número de la edición que le corresponde; donde se editó y una síntesis del contenido total del mismo.

Ficha de resumen.- es el resumen fiel del texto e interpretación del conocimiento de acuerdo con el criterio establecido previamente.

Ficha de análisis de la semiótica narrativa: Es un instrumento que consigna los criterios de la semiótica narrativa, establecidos en el umbral, narración, dilogía, ficción, estructuración cronotopía, y metatextos.

3.5 PLAN DE RECOLECCIÓN DE DATOS

El procedimiento de investigación a seguir se detalla a continuación:

Primero: Revisión bibliográfica.

Segundo: Revisión de la bibliografía e información virtual respecto al autor y obra.

Tercero: Identificación de los elementos de la obra literaria en función de la semiótica narrativa.

Cuarto: Proceso de análisis semiótica.

3.6 PLAN DE TRATAMIENTO DE DATOS

Se ha planificado la presente investigación los siguientes datos:

Recolección de información bibliográfica respecto del autor Roberto Bolaño y la novela "2666".

Aplicación de la semiótica narrativa en la novela "2666" de Roberto Bolaño.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1 UMBRAL

4.1.1 LA CONVENCIÓN PARATEXTUAL DE LECTURA EN EL 2666

Este complejo umbral constituye el paratexto, una zona intermedia entre el texto de la novela propiamente dicho y lo exterior a ella (Genette 1987:12), que no es algo aleatorio sino que supone una exigencia tanto literaria y artística como institucional, administrativa y comercial. (Paz, 1995:31)

El conjunto de todos los elementos que forman el paratexto es lo que convierte un texto en libro, es decir, en un objeto empírico del mundo real cuyos destinatarios son los lectores: encuadernación y portada con el título, prefacio e índices, datos de la edición y todo tipo de preliminares exigidos por la ley, convencionalmente dispuestos al principio y al final del volumen impreso, constituyen el aparato protocolario que da al texto narrativo su existencia y su consistencia material, su forma y su entidad de libro. (cfr. Sabry 1987: 83)

Además de este aspecto censorial y puramente burocrático, el paratexto es una zona privilegiada de la dimensión pragmática del texto, pues son las informaciones paratextuales las que, colocadas estratégicamente en cabeza del volumen, reclaman inmediatamente la atención de los receptores, determinando la convención y el proceso de lectura. (Paz, 1995:32)

Desde la portada del libro, y tras la lectura de las dedicatorias y de los célebres prólogos, el receptor competente se da cuenta de que se enfrenta a un

relato original e innovador, en cuya descodificación debe desechar las significaciones literales y usuales para adoptar un conjunto de sistemas semióticos ficcionales, unos diseñados por primera vez y otros ya conocidos, pero que han sido reestructurados, transformados o parodiados. (Paz, 1995:32)

Al realiza la investigación, en primera instancia, al iniciar la lectura del “2666” de Roberto Bolaño, se establece un amplio pórtico que debe atravesar: una portada cargada de informaciones que contiene el título del libro, el nombre del su autor, la dedicatoria, epílogo, nota de los herederos del autor, nota a la primera edición, por Ignacio Echevarría, el aspecto institucional, administrativa y comercial.

2666 es una novela póstuma, publicada después de un año y cuatro meses de haber muerto Bolaño, se publica en octubre del 2004, en Ciudad de Barcelona, País España, en la Editorial Anagrama.

Las cubiertas constituyen la primera proyección visual. A además es una zona intermedia entre el texto de la novela propiamente dicho (Genette 1987:12). En la portada a la primera edición, se encuentra en ilustración, la foto “*Photonica*” del diseño de la colección de Julio Vivas. Sin embargo, en la Portada de la versión inglesa, se aprecia la obra «Júpiter y Sémele», del pintor francés Gustave Moreau.

Una de las proyecciones visuales, que realiza el lector, es precisamente la imagen de la tapa y se evidencia la descripción realizada por Martín Presenza:

“Una figura semejante se encuentra en el arte de tapa que la editorial Anagrama eligió para 2666: se aprecia una mujer —podría ser una niña,

aunque no es claro— sentada de espaldas, en ángulo oblicuo respecto del observador, en una silla plegable. La mujer está descalza y sus pies se apoyan sobre un suelo yermo hecho de tierra removida. La perspectiva del observador está a nivel del suelo, por lo cual se ven en detalle los terrones resecaos que lo forman, mientras que la mujer queda en un segundo plano. El resto de la imagen lo compone un cielo nublado de colores extraños, entre amarillento y ocre. El conjunto sugiere el escenario posterior a una catástrofe de grandes proporciones; por supuesto que esta descripción está sesgada por las connotaciones apocalípticas de la cifra 2666”. (Presenza, 2013)

El 30 de junio de 2003, un día antes de caer hospitalizado en el Hospital Universitario Valle de Hebrón de Barcelona, Roberto Bolaño, tras una larga conversación, con Jorge Herralde, al referirse en relación a su novela “2666”, dejó instrucciones precisas sobre la publicación y además por razones económicas planeó publicar como cinco libros independientes (La parte de los críticos, La parte de Amalfitano, La parte de Fate, La parte de los crímenes, y La parte de Archiboldi). Al respecto se cita en la nota de los herederos del autor, lo siguiente:

“Ante la posibilidad de una muerte próxima, Roberto dejó instrucciones de que su novela 2666 se publicara dividida en cinco libros que se corresponden con las cinco partes de la novela, especificando el orden y periodicidad de las publicaciones (una por año) e incluso el precio a negociar con el editor. Con esta decisión, comunicada días antes de su

muerte por el propio Roberto a Jorge Herralde, creía dejar solventado el futuro económico de sus hijos”.

Nota de los herederos del autor

Complementando con lo mencionado anteriormente, Ignacio Echevarría, en septiembre del 2004, comenta al respecto en nota a la primera edición, lo siguiente:

“2666 se publica por vez primera póstumamente, más de un año después de la muerte de su autor. Es razonable, pues, preguntarse en qué medida el texto que se ofrece al lector se corresponde con el que Roberto Bolaño hubiera dado a la luz de haber vivido lo suficiente”.

“A la muerte de Roberto Bolaño se dijo que el magno proyecto de 2666 había sido transformado en una serie de cinco novelas, que se corresponderían con las cinco partes en que la obra está dividida. Lo cierto es que los últimos meses de su vida Bolaño insistió en esta idea, cada vez menos confiado como estaba en poder culminar su proyecto inicial. Conviene advertir, sin embargo, que en esta intención se interpusieron consideraciones de orden práctico (en las que, dicho sea de paso, Bolaño no era muy ducho): ante la cada vez más probable eventualidad de una muerte inminente, a Bolaño le parecían más llevadero y más rentable, para sus editores tanto como para sus herederos, habérselas con cinco novelas independientes, de corta o mediana extensión, antes que con una sola descomunal, vastísima, y para colmo no completamente concluida”.

IGNACIO ECHEVARRÍA, Septiembre de 2004

La interrogante deductiva, que se genera en torno, a la publicación, es ¿Por qué no fue concedida la voluntad de Roberto, de publicar en cinco libros, una por año? la respuesta es bastante polémica más aun de no acatar la decisión de Roberto, sin embargo, la justificación, viene por lado del editor y de Ignacio Echevarría, además de este último, es referente imprescindible, sobre asuntos literarios de Bolaño. Es natural y propio de los editores salvaguardar los interés de la obra, no obstante, hubiera sido preferible ser publicado en partes y no tanto en su integridad, por la misma razón del tiempo y el suspenso que hubiera generado al lector, una especie de enfermedad. Las razones de Roberto son justificables en la medida de asegurar el futuro económico de sus hijos. La justificación primera viene por lado del crítico literario. La envergadura de 2666 es indisoluble de la concepción de original de todas sus partes, también de la voluntad de riesgo que la anima, y de su insensata aspiración de totalidad (Echevarría, 2004:1122), a esto agrega:

“Tras la lectura del texto, sin embargo, parece preferible retornar la novela en su conjunto. Aunque toleran una lectura independiente, las cinco partes que integran 2666, aparte los muchos elementos que comparten (un tejido sutil de motivos recurrentes), participan inequívocamente de un designio común”. “Hay además una consideración que avala la decisión de publicar reunidas –y sin detrimento de que, una vez establecido el marco íntegro de su lectura, se publiquen luego sueltas, permitiendo combinaciones que la estructura abierta de la novela autoriza, incluso recomienda– las cinco partes de 2666. Bolaño, él mismo excelente cuentista... se jactó siempre, una vez embarcado en la redacción de 2666, de habérselas con un

proyecto de dimensiones colosales, que dejaba muy atrás, en ambición tanto como en extensión, a Los detectives salvajes.

IGNACIO ECHEVARRÍA, Septiembre de 2004

Corroborando con lo antes mencionado, y justificando la interrogante, por parte de los editores y los herederos de la siguiente manera:

Después de su muerte y tras la lectura y estudio de la obra y del material de trabajo dejado por Roberto que lleva a cabo Ignacio Echevarría (amigo al que designó como persona referente para solicitar consejo sobre sus asuntos literarios), surge otra consideración de orden menos práctico: el respeto al valor literario de la obra, que hace que de forma conjunta con Jorge Herralde, cambiemos la decisión de Roberto y que 2666 se publique primero en toda su extensión en un solo volumen, tal como él habría hecho de no haberse cumplido la peor de las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía”.

Nota de los herederos del autor

Jorge Herralde, contribuye en parte para dilucidar este enigma. Texto leído en el funeral laico del tanatorio de Les Corts, Barcelona, 16 de julio de 2003.

“Y finalmente habló largo rato de 2666, su gran novela, que había ido creciendo, no de forma incontrolada pero sí con un tonelaje alarmante, de cada vez más difícil manejo editorial. Primero se había tratado de un libro de más de mil páginas, y seguía creciendo. Luego decidió partirlo en dos

volúmenes muy extensos. Y ese día me comunicó la decisión final: sería ahora una pentalogía, cinco novelas que podían leerse de forma independiente. Las cuatro primeras estaban ya absolutamente terminadas, la quinta en fase de redacción. Su gran temor a dejar su obra inconclusa quedaba pues, en gran parte, conjurado”. (Herralde, 2003)

2666 es la novela más representativa, de inicios del siglo XXI. La ficcionalidad al estilo borgiano, trasciende como una constante, en el que hacer literaria de bolaño, la complejidad de la obra radica proyección paratextual, ello se debe a razones extraliterarias cuya explicación podemos encontrar en el contexto metapragmático.

4.1.2 EL TITULO DEL 2666

El título está cargado de significaciones denotativas y connotativas a partir del cual podía establecer su estrategia de lectura. Además el título del libro presenta una serie de peculiaridades lexemáticas que van a condicionar decisivamente su recepción, orientando las expectativas del lector hacia una transformación paródica y genérica de la ficción. A partir del título, con las informaciones sociológicas y geográficas apuntadas, sabemos que el universo en el que se desarrolla la historia. (Paz 1995:36)

A partir del aspecto lingüístico, 2666, es un sistema de signos que expresan una idea. Por esa razón, el primer impactó o proyección generada, es la imagen mental en el lector referente al título. La apreciación mental sería que el 2666, es una fecha futurista profética en el sentido diabólico, o relacionado con el mal. El mal está presente en el título, por tres razones: dos tienen que ver

con las relaciones intratextuales, del corpus de Bolaño, y una con el aspecto simbólico del número 666, Stajnfeld (2008:54), al respecto en número 666, se relaciona con la marca del diablo o el anticristo, vinculándose con el apocalipsis.

Naturalmente, el Dos mil seiscientos setenta y seis, constituye un sintagma nominal. Sin embargo, es expresivo aclarar que tipográficamente, en la portada se presenta en forma de números, y no de letras, que es una forma de presentar un título novedoso, y el nivel de complejidad de decodificar el propósito de la novela.

Decodificando en una primera instancia, podemos anclar en lo siguiente: Esa cifra enigmática, 2666 –una fecha, en realidad–, que actúa como punto de fuga en el que se ordenan las diferentes partes de la novela. Sin este punto de fuga, la perspectiva del conjunto quedaría coja, irresuelta, suspendida en la nada, (Echevarría, 2004: 1125), además es una aproximación al contenido semántico.

Tenemos un enigmático número que da título a la novela, y en ella no encontramos ningún indicio que nos oriente a la hora de intentar comprender de qué se trata esa extraña cifra, sólo algunos rastros en otras novelas del mismo autor. La primera pista está en las últimas páginas de *Los detectives salvajes*, en la misma ciudad ficticia –Santa Teresa– en la que confluyen las historias de 2666. Allí se encuentra Cesárea Tinajero, fundadora de un movimiento poético de vanguardia hacia los años veinte. Ella es buscada infructuosamente por Ulises Lima y Arturo Belano, poetas que refundaron el real visceralismo a mediados de los setenta. En medio de su búsqueda se cruzan con una profesora

que había sido amiga de Cesárea. Sobre el número que nos intriga sólo se dice lo siguiente: “Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquellos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico”. Una vez dicho esto, sobreviene un silencio, no se dice nada más sobre esa cifra que se aproxima bastante a la que diera título a la novela en cuestión. Lo único que queda claro es que se trata de una fecha, de un año por venir. (Walker, 2010:103)

Los antecedentes o indicios, que dan el origen al título, son presentados en diferentes obras del mismo autor. En Amuleto, la novela publicada en 1999, la narradora homodiegetica Auxilio Lacouture mención el año 2666:

“y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, la guerra, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo”.

Una vez dicho esto, sobreviene un silencio, no se dice nada más sobre esa cifra que se aproxima bastante a la que diera título a la novela en cuestión. Lo único que queda claro es que se trata de una fecha, de un año por venir. (Walker, 2010:103)

Pero la concepción y el diseño de la novela son muy anteriores, y retrospectivamente cabe reconocer sus latidos en este y aquel libro de Bolaño, más en particular entre los que fue publicando a partir de la conclusión de *Los detectives salvajes* (1998), que no por casualidad concluye en el desierto de Sonora. El momento llegará de rastrear detenidamente esos latidos. En *Los detectives salvajes*, se cuenta cómo una noche siguió a Arturo Belano y a Ernesto San Epifanio en su caminata rumbo a la colonia Guerrero, en Ciudad de México, adonde los dos se dirigen en busca del llamado Rey de los Putos. Esto es lo que dice:

«Y los seguí: los vi caminar a paso ligero por Bucareli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, ambos con el pelo largo y arremolinado porque a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprisa que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975 [fecha en la que se dicta el relato de Auxilio Lacouture], sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo» (pp. 76-77).

Se trata de una fecha, de un año-cementerio, que ha caído, sin saber a ciencia cierta por qué, en el olvido. El permanente ejercicio de desplazamiento y reescritura que realiza Bolaño entrelazando sus distintos textos, nos permite suponer que estas referencias van más allá de meras casualidades o reiteraciones caprichosas. Esto último permite dirigirse al título de la novela con algo más que meras conjeturas cabalísticas acerca del origen de aquella cifra. La figura de un cementerio olvidado en el año 2666 y esa mirada, marco de la necrópolis e incapaz de levantar un párpado, anuncia tímidamente el itinerario por el que serán conducidos los innumerables cadáveres destinados a las fosas comunes en Santa Teresa, como si el oasis de horror encontrara una figuración privilegiada en el cementerio que refugia a sus habitantes de los contratiempos de la vida. (Walker, 2010:103)

Una primera lectura de 2666 plantea en la instancia enunciativa dos enigmas: la identidad del escritor alemán Benno von Archimboldi y la del asesino de los crímenes de Santa Teresa (cf. Blejer 2010: 256). Pero si nos detenemos en los paratextos y observamos desde ese ángulo podemos ver de manera oblicua cómo estos echan luz sobre posibles claves ocultas que nos aproximan al mundo del texto: el título críptico de la novela tiene su análogo en la cifra bíblica del Apocalipsis: “Si ustedes son entendidos, interpreten la cifra de la Bestia. Se trata de un hombre, y su cifra es 666” (Apocalipsis 13: 16-18). Por un lado, al igual que George Orwell con su 1984, Bolaño lleva al lector a una fecha del futuro, en la segunda mitad del siglo XXI. Las tres últimas cifras 666 señalan para un lector occidental y cristiano, la cifra apocalíptica de Satanás. (Saldías, 2015)

Este imaginario, insinuado ya por el título 2666, se relaciona con un tópico que a fines del siglo XX dominó la literatura y otras producciones culturales, la preocupación por el fin del tiempo, tomando la palabra “fin” en su doble acepción de meta y de finalización (Bull). Entendemos que la fecha 2666 orienta la organización del tiempo en la novela y permite narrar los crímenes de Santa Teresa como punto culminante de la enloquecida marcha del siglo XX. La visión de Bolaño muestra una cultura cuyo destino próximo es la aniquilación. Desde luego, esto no debe entenderse como una profecía sobre el futuro mexicano, sino más bien como un ensayo sobre el estado actual de la civilización industrial, cuya versión más acabada, parece indicar Bolaño, no se encuentra en las grandes metrópolis, sino en una ciudad mexicana perdida en el desierto. (Presenza, 2013)

La cifra 2666 aúna la noción de milenio como consumación de un período histórico y el imaginario apocalíptico sobre la llegada del fin de los tiempos. Todo lo narrado en la novela viene a desembocar en ese cementerio del año 2666. Pero también es posible invertir los términos y proponer otra alternativa de lectura no menos válida; considerar que 2666 es el punto donde está el observador y desde allí, desde ese tiempo imaginario ubicado en el futuro, se genera una perspectiva del pasado. Esto equivale a decir que el sentido del relato se construye desde ahí. (Presenza, 2013)

4.1.3 EPÍGRAFE DEL 2666

El epígrafe de Charles Baudelaire que da inicio a la novela, es una puerta que nos puede permitir observar con mayor claridad y es una pieza clave sobre el enigmático título del 2666. El desierto es el escenario que está presente permanentemente en las cinco partes, lo cual se relaciona sospechosamente entre, el título de la novela, el epígrafe, y la novela propiamente dicha.

Un oasis de horror en medio de

un desierto de aburrimiento.

CHARLES BEAUDELAIRE

Walker (2010) afirma. Este verso ya había sido citado y comentado con anterioridad, por Bolaño, y esta versión presenta leves diferencias, ya sea con la traducción referida por Bolaño previamente, como con el original de Charles Baudelaire. La anterior referencia hecha por Bolaño a este verso se encuentra en el volumen de cuentos titulado *El gaucho insufrible*. En uno de los textos allí reunidos, Roberto Bolaño se dedica, entre otras cosas, a comentar un poema del autor de *Las flores del mal*. El poema se llama *El viaje*, y según dice Bolaño, extrae su referencia de la traducción del poeta Antonio Martínez Sarrión publicada por la editorial Alianza. Más allá del detalle del comentario, transcribimos el verso citado por Bolaño en “Literatura + enfermedad = enfermedad”, el que luego, modificado y partido en dos, servirá de epígrafe a 2666:

¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!

Entonces, Bolaño introduce modificaciones que parecieran apuntar hacia un mismo sentido. Por un lado, corta el verso en dos, invierte el orden de la traducción y elimina el plural de desiertos, retomando así, quizá, el orden y el singular de la versión original; por otro lado, agrega la partícula en medio de. Estas operaciones parecen darle más fuerza a las palabras introducidas, que ahora, al final del primer verso, le dan otro sentido que el del original. Así, precisamente en medio de un desierto –el mexicano– nos encontramos con un oasis de horror: los asesinatos propinados a mujeres, sus cuerpos arrojados en algún descampado y una voz neutra que registra cada detalle, como si ante el horror no quedara otra salida que el registro medido de su paso. La referencia espacial –en medio de– anuncia el derrotero hacia el que discurrirá la novela, al tiempo que deja entrever un programa estético que puede ser leído retrospectivamente en la obra de Roberto Bolaño. Las palabras escritas a modo de comentario a este verso son elocuentes a este respecto: “Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal”. (Walker, 2010:102)

Otro detalle fundamental, son las traducciones al español y la versión original en francés. Las variantes de tradición reflejan las diferencias entre sí. A demás todas las versiones se encuentran en un solo verso. Veamos algunas de ellas: “¡oasis de horror en un desierto de hastío!” (1999 174); “¡un oasis de horror en un desierto de tedio!” (1995, 231); “¡un oasis de horror en desiertos de hastío!” (1990,493); “Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui! (1975, 133). Todas las versiones se encuentran en un solo verso. (Walker, 2010:102)

La mención de un oasis –“Un oasis siempre es un oasis, sobre todo si uno sale de un desierto de aburrimiento”, deja consignada desde un principio la complejidad de ese término. La tematización del horror parece ser, así, una de las vías en que esta literatura encuentra su lugar. Vale la pena citar una de las acepciones que encontramos de la palabra oasis en el Diccionario de la Real Academia, pues si se la mira con detención parece aportar elementos al momento de dirigirse al oasis de horror que nos ocupa: “Tregua, descanso, refugio de las penalidades o contratiempos de la vida”. El cementerio, es quizá, el lugar más indicado para refugiarse de tales contratiempos. (Walker, 2010:103)

Si bien esto último establece un secreto nexo con el título de la novela, nos interesa aquí destacar la forma utilizada por Bolaño para acceder a tan particular oasis: una voz que se pasea silenciosamente detallando las características de uno y otro cuerpo encontrado sin vida en medio de un desierto.

La novela se abre con un epígrafe de un verso del poema “Le voyage” de Charles Baudelaire, donde se sugiere el espacio devastador del desierto y el estado de aburrimiento como instancias ideales para el ejercicio de la violencia (cf. Muniz 2010: 41). En *El gaucho insufrible* dice el narrador respecto del verso aludido de Baudelaire: *Y con ese verso, la verdad, ya tenemos más que suficiente. En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar al punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal (El gaucho insufrible: 151)*. Este texto dialoga así con el epígrafe de la novela desde donde se evoca la violencia, el mal y el horror. Los paratextos

tienen una función simbólica y dan paso a diferentes sentidos, al mismo tiempo que abren la analogía de atribución (vid. supra p. 16) que nos permite encontrar un significado principal y otros secundarios. (Saldías, 2015)

4.1.4 LA DEDICATORIA EN EL 2666

Esta extraordinaria novela del 2666, de inicios del siglo XXI, Bolaño, se la dedica a sus dos hijos Alexandra Bolaño López y Lantaro Bolaño López.

En la última entrevista que dio Bolaño, a la periodista Mónica Maristain de la revista Playboy de México. Se le formula la siguiente interrogante: *¿Qué es la patria para usted?* A la cual Bolaño respondió enérgico:

*Lamento darte una respuesta más bien cursi. **Mi única patria son mis dos hijos, Lautaro y Alexandra.** Y tal vez, pero en segundo plano, algunos instantes, algunas calles, algunos rostros o escenas o **libros** que están dentro de mí y que algún día olvidaré, que es lo mejor que uno puede hacer con la patria.*

Es evidente el cariño de Roberto, por sus hijos y su esposa Carolina López. Y no está de más recordar, que con la novela 2666, creía dejar solventado el futuro económico de sus herederos. Además es imprescindible la pregunta que le hiciera la periodista, Mónica Maristain: *¿Cómo era el día que se hizo padre por primera vez? ¿Lautaro será escritor?*

Era de noche, poco antes de las 12, yo estaba solo, y como no se podía fumar en el hospital me fumé un cigarrillo virtualmente encaramado en el artesonado de la cuarta planta. Menos mal que no me vio nadie desde la calle. Sólo la luna, habría dicho Amado Nervo. Cuando volví a entrar una

enfermera me dijo que mi hijo ya había nacido. Era muy grande, casi calvo del todo, y con los ojos abiertos como preguntándose quién demonios era ese tipo que lo tenía en los brazos.

Yo sólo espero que sea feliz. Así que mejor que sea otra cosa. Piloto de avión, por ejemplo, o cirujano plástico, o editor. Por suerte se parece mucho más a su madre que a mí.

Roberto Bolaño

La entrevista que le hicieran al hijo de Roberto Bolaño. A propósito, tu papá una vez dijo que a esos padres que obligaban a leer, sus hijos debían responderle que Hitler leyó mucho.

Sí, sí. Buena respuesta. A mí de pequeño no me gustaba leer, prefería estar en una consola jugando con él. También tuvimos una época de jugar al Mario Bros. Y a veces me decía que leyese pero yo no leía tanto. Aunque dentro de mi clase era de los que leía más. Leía cuentos de niños, me compraba cuentos de miedo, historias de éstas que me gustaban. Pero a partir de ahí no me obligaba. Recuerdo una pelea muy fuerte que tuvimos a propósito de la lectura. Me dijo de los libros: “tú no te ríes de ellos, ellos se ríen de ti. Cuando no lees un libro no te ríes del libro por no leértelo, te pierdes la cultura que te da el libro”. Ahí empecé a meterme un poco.

Lantaro Bolaño López

¿Te preguntan por tu nombre acá? Al menos eres el único Lautaro en Blanes, ¿Conoces la historia del indio?

Lo primero que me preguntan es “Lau... ¿qué?” o “Lauto ¿qué?”, o cómo se escribe... Incluso me preguntan: “¿es chino tu nombre?”. Explico y me dicen “ah, bonito nombre”. Sí, sí, el araucano...

Lantaro Bolaño López

4.2 NARRADORES Y NARRATARIOS EN LA NOVELA 2666

La Semiótica del texto narrativo se ocupa preferentemente del análisis de los signos que manifiestan la presencia en el relato de su emisor y de su receptor los cuales, en tanto que instancias ficcionales integradas en el texto narrativo, reciben la denominación de narrador y narratario. Debemos tener en cuenta que el autor y el lector, como seres empíricos que pertenecen a la realidad, no pueden confundirse con esas instancias textuales que no son más que su proyección en el mundo ficcional y cuya entidad es, por tanto, puramente ficcional, como afirma. (Paz 1995: 55)

Lo expresaron gráficamente los iniciadores de la Narratología estructuralista, Barthes (1966 in 1985:196) o Genette (1972:226), al afirmar que quien habla en el relato no es quien escribe en la vida real, puesto que la situación narrativa de un relato no se confunde jamás con la situación de su escritura. (Paz 1995: 55)

Conceptos como los de autor implícito (Booth) o lector implícito (Iser) pueden hacerse corresponder, en el paradigma semiótico actual, con los de narrador y narratario, aunque pueden ser conservados para designar la intrusión

del autor empírico o del lector real en el texto cuando quieren transmitir sus ideas, opiniones o puntos de vista personales. (Paz 1995: 55)

4.2.1 NARRADOR EXTRADIAGETICO EN EL 2666

El narrador extradiagético es responsable directo de la organización estructural, configuración actancial y los del sistema narrativo en la novela "2666". Además ejerce una autonomía en el control total entorno a las voces narrativas en una instancia narrativa. La función narrativa que asume la voz textual es el desarrollo sistemático de la diegesis en su integridad dentro del universo ficcional.

Es imprescindible aclarar que la voz narrativa (narrador extradiagético) asumida en la novela del "2666" es la de un emisor ficcional, mas no del escritor Roberto Bolaño. En otro sentido del entendimiento quien narra la historia no es Roberto Bolaños el escrito si no un narrador ficticio que se ubica en una posición externa de la diegesis.

Uno de los enigmas in codificables, hubiera sido descifrar quien es el narrador extra diagético homo diagético en la novela "2666". Sin embargo, el milagro divino es discernido por el mismo Roberto Bolaño, en un apartado aislado del manuscrito, en el que dice: *"El narrador de 2666 es Arturo belano"*. Complementa, *"para el final de 2666"*: *"Y esto es todo, amigos. Todo lo he vivido. Si tuviera fuerza, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano"*. Gracias a este hallazgo trascendental es inevitable pronunciar explícitamente el narrador extra diagético de la novela 2666 es Arturo Belano. Es imprescindible

resaltar que en el texto 2666, no se expresa textualmente el narrador extradiagético ni en la diegesis de la novela.

El descubrimiento se lo atribuimos ha al crítico literario Ignacio Echevarría, quien en una referencia breve, sin ella hubiera sido imposible aseverar con certeza quien es el narrador extradiagético del “2666”.

*“Una última observación, que acaso no esté de más añadir. Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, en un apunte aislado: «El narrador de 2666 es Arturo Belano». Y en otro lugar añade, con la indicación «para el final de 2666»: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano». Adiós, pues.”**

No está de más precisar la relación que se teje entre las dos obras (*Los detectives salvajes* y *el 2666*). En primera instancia, en la novela *Los detectives salvajes*, los protagonistas principales son Arturo Belano y Ulises Lima, en torno a ellos gira la historia. En segunda instancia el narrador de la novela 2666 es Arturo Belano. Tercera precisión, indisoluble es la conexión ficticia entre ambas obras *Los detectives salvajes*, publicada en 1998, por Roberto Bolaño, en la que se retrata aspectos biografías del mismo autor. Es Así, Arturo Belano en la vida real encarna al mismo Roberto Bolaño, y Ulises Lima es el poeta mexicano Mario Santiago Papasquiaro. Ambos personajes son protagonistas principales de la novela.

“Arturo Belano y Ulises Lima, los detectives salvajes, salen a buscar las huellas de Cesárea Tinajero, la misteriosa escritora desaparecida en

México en los años inmediatamente posteriores a la Revolución, y esa búsqueda -el viaje y sus consecuencias- se prolonga durante veinte años, desde 1976 hasta 1996, el tiempo canónico de cualquier errancia, bifurcándose a través de múltiples personajes y continentes, en una novela en donde hay de todo: amores y muertes, asesinatos y fugas turísticas, manicomios y universidades, desapariciones y apariciones.

Sus escenarios son México, Nicaragua, Estados Unidos, Francia, España, Austria, Israel, África, siempre al compás de los detectives salvajes -poetas «desperados», traficantes ocasionales-, Arturo Belano y Ulises Lima, los enigmáticos protagonistas de este libro que puede leerse como un refinadísimo thriller welliesiano, atravesado por un humor iconoclasta y feroz. Entre los personajes destaca un fotógrafo español en el último escalón de la desesperación, un neonazi borderline, un torero mexicano jubilado que vive en el desierto, una estudiante francesa lectora de Sade, una prostituta adolescente en permanente huida, una prócer uruguayo en el 68 latinoamericano, un abogado gallego herido por la poesía, un editor mexicano perseguido por unos pistoleros a sueldo”.

«Para Roberto Bolaño», fue leído en el homenaje de la Feria del Libro chilena, en Santiago, el 29 de octubre de 2003. Herralde (2003), corrobora con lo mencionado. *En dicha antología, a cargo de Roberto Bolaño, figuran tres infrarrealistas: el propio Bolaño y Mario Santiago —es decir, el Arturo Belano y el Ulises Lima de Los detectives salvajes— y también Bruno Montané, el aún más joven poetachileno —que aparece en la novela como Felipe Müller—.*

Al internarnos en la lectura reconocemos el narrador heterodiegético de la novela decimonónica, pero esa fijeza es removida cuando este narrador se reconvierte y el presente de la enunciación es dirigida por un actante intradiegético de manera imprevista: “Los tres poseían una voluntad de hierro. En realidad, otra cosa más tenían en común, pero de esto hablaremos más tarde”. El acto mismo de narrar se manifiesta como un work in progress constante, en una reconvención interna sobre el material narrado: “después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados” (Bolaño, 2004: 23) o bien el narrador da muestras dubitativas y se refiere en condicional: “y se podría decir, con poco riesgo de equivocación” (Bolaño, 2004: 24). Un rasgo de desconfianza misma de la narración, como el sujeto poético de la antipoesía que se arrepiente de todo lo que dice o que duda o que lleva al absurdo toda enunciación. La voz narrativa de 2666 entabla un diálogo constante con el narratario, de manera solapada pero en un continuum a través de la obra. Una voz fragmentada, vacilante que a veces duda del mismo objeto que visualiza para narrar: “No puedo pensar en nada sin que la palabra violación asome sus ojitos de mamífero indefenso, pensó Amalfitano. Después se quedó dormido en el sillón, con el libro entre las manos. Tal vez soñó algo. Algo breve. Tal vez soñó con su infancia. Tal vez no.”. (Bolaño, 2004: 278). El mundo se encuentra diluido en una materia difusa y ambivalente, por lo que el sujeto de la enunciación reacciona con escepticismo, quedando inválido, porque

el lenguaje ya no se puede afirmar en un referente valedero y, por lo tanto, no puede afirmar nada sobre éste. (Cuevas, 2006)

El narrador extradiagético inaugura la diegesis, en *La parte de los críticos*, realizando el acto narrativo, a través de datos preliminares, en torno a cómo Jean-Claude Pelletier, tubo en primer contacto a través de sus obras de Benno von Archimboldi. Es de tipo de narrador omniscientediagético:

“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. El libro en cuestión era D’Arsonval. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por El jardín, de tema inglés, La máscara de cuero, de tema polaco, así como D’Arsonval era, evidentemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela” y en el siguiente párrafo continúa; “A partir de ese día (o de las altas horas nocturnas en que dio por finalizada aquella lectura inaugural) se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor”. (2666: 15)

Es evidente. El narrador extradiagético, en esta intervención es la primera vez que se le aprecia meditando entorno a la personalidad de Archimboldi, de manera explícita, no es de objetar que a lo largo del recorrido de la diegesis, su intervención es casi nula en función a un monólogo, en esta instancia narrativa.

Inteligencia media y cultura desordenada son fáciles de entender. ¿Qué quiso decir, sin embargo, con carácter epiléptico?, ¿que Archiboldi padecía epilepsia, que no estaba bien de la cabeza, que sufría ataques de naturaleza misteriosa, que era un lector compulsivo de Dostoievski? No había en el apunte ninguna descripción física del escritor. (2666: 46)

La parte de Amalfitano, que es la segunda parte del 2666. La voz textual dominante es asumida por narrador extradiagético, como se consta en este universo ficcional:

La parte de Fate, en la tercera parte del 2666. El narrador extradiagético tiene el control relativo de la voz narrativa. Antes de abandonar Detroit fue a la única librería decente de la ciudad y compró La trata de esclavos, de Hugh Thomas, el ex profesor de la Real Academia Militar de Sandhurst. Después tomó por Woodward Avenue y dio una vuelta por el centro de la ciudad. Desayunó una taza de café y tostadas en una cafetería de Greektown. Cuando rechazó una comida más fuerte, la camarera, una rubia de unos cuarenta años, le preguntó si estaba enfermo. Dijo que no estaba muy bien del estómago. Entonces la camarera cogió la taza de café que ya le había servido y dijo que tenía algo más adecuado para él. Al poco rato apareció con una infusión de anís y boldo que Fate jamás había probado y que en los primeros instantes se mostró renuente a probar. (2666: 232)

La parte de los crímenes, en la cuarta parte del 2666. Se aprecia al narrador extradiagético: *A mediados de febrero, en un callejón del centro de*

Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. Tenía alrededor de treinta años y vestía una falda negra y una blusa blanca, escotada. Había sido asesinada a cuchilladas, aunque en el rostro y el abdomen se apreciaron las contusiones de numerosos golpes. En el bolso se halló un billete de autobús para Tucson, que salía esa mañana a las nueve y que la mujer ya no iba a tomar. También se encontró un pintalabios, polvos, rímel, unos pañuelos de papel, una cajetilla de cigarrillos a medias y un paquete de condones. No tenía pasaporte ni agenda ni nada que pudiera identificarla. Tampoco llevaba fuego (2666: 446).

La parte de Archiboldi, en la quinta parte del 2666. Es imprescindible resaltar que el narrador sigue Arturo Belaño quien asume la voz narrativa. *En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga. Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer. No le gustaba la tierra y menos aún los bosques. Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad sólo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios. (2666: 797)*

La voz narrativa, es asumida por el narrador extradiagético (Arturo Belaño), quien estructura y configura en una instancia narrativa, desde su posición externa de los universos ficcionales. Además integra estas cinco partes (La parte de los críticos, La parte de Amalfitano, La parte de Fate, La parte de

los crímenes, La parte de Archiboldi) en uno solo que es 2666 que es una obra de gran magnitud. Y no está de más recordar lo ya expuesto anteriormente por el narrador extradiagético: «*Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano*».

El narrador es el narrador y se reconvierten tantas veces como sea necesario, de la manera que sea necesario. Existe es esa instancia un potencial que me parece inacabable. Creo que la experiencia con el narrador tiene que ver especialmente con el proyecto narrativo y la eficacia que se le pueda imprimir mediante procedimientos creativos. Sí, me parece que Bolaño exploró las posibilidades del narrador. (Diamela Eltit, 2016).

En 2666 nos encontramos con una narración en tercera persona: un narrador omnisciente que en ocasiones resulta completado o sustituido por otras voces, no siempre omniscientes. A diferencia del narrador omnisciente decimonónico que todo lo sabe y todo lo ve, y que le asegura al lector la coherencia del relato, el narrador de 2666 conoce, o parece conocer, apenas trozos de una totalidad. Espinosa sostiene que nos encontramos ante un “narrador siniestramente omnisciente porque su presencia se relaciona con el horror y el mal”, y “enloquecido” ya que no le revelará al lector ninguna verdad acabada, ni ofrecera ninguna resolución de las historias narradas (cf. Espinosa 2006: 2). Sin embargo, el narrador de 2666 ni es “siniestramente” omnisciente ni “enloquecido”, términos que no tienen ningún equivalente en la tipología del narrador (vid. supra p. 6) Lo que sucede es que, por momentos, el lector se encuentra con un narrador que revela la presencia de un autor liminar que “no

sabe que sabe o no sabe que no sabe” (Beuchot 2000: 30). Espinosa sugiere que los personajes no intervienen en la diégesis, y que solamente se escucha la voz de un narrador omnisciente. Sin embargo, este narrador omnisciente que se caracteriza por no siempre saberlo todo y que, por momentos, se confunde con un autor liminar, no es el único narrador. (Saldías 2015)

4.2.2 NARRADORES INTRADIEGÉTICOS EN EL 2666

Es precisamente el sistema de narradores intradieгéticos, es decir, el sistema de personajes a los que el narrador extradieгético cede su función narrativa y ficcional. Estos narradores situados en el interior de la diégesis producen una serie de relatos metadieгéticos haciendo referencia al universo básico de la novela a la que pertenecen y a otros universos ficcionales que se integran en mayor o menor medida en él. (Paz, 1995: 66)

El narrador primario finge que cede su función enunciativa a los personajes puesto que sigue siendo él y sólo él quien asume la función narratorial, pero al delegar en los entes ficcionales que él mismo diseña, éstos hablan por sí mismos, con su propia voz y su propia conciencia, incluso transmitiendo su propia versión ficcional del mundo en el que habitan, (Paz, 1995: 66). Es estrictamente responsable directo, Arturo Belano, de lo que se diga o no se diga en el nivel diagetico.

El sistema de narradores intradieгéticos, en el 2666, esta estructura cada parte de la narración ficcional de tal modo que encontramos narradores intradieгéticos de tipos; autodieгéticos, y testigo. *La parte de Amalfitano*, el

narrador extradiegético, se su función narrativa a Óscar Amalfitano, (en torno al el gira la historia) la diegesis se centra en su vida cotidiana.

El narrador extradiegético, sede su función narrativa al narrador intradiegético:

*Después Lola evocaba otra vez la noche aquella en que había hecho el amor con el poeta que yacía, majestuoso y semisecreto, en el manicomio de Mondragón. Aún era libre, aún no había sido internado en ningún centro psiquiátrico. Vivía en Barcelona, en casa de un filósofo homosexual, y juntos organizaban fiestas una vez a la semana o una vez cada quince días. **Yo entonces todavía no sabía nada de ti. No sé si habías llegado a España o estabas en Italia o en Francia o en algún agujero inmundo de Latinoamérica.** Las fiestas de este filósofo homosexual eran famosas en Barcelona. Se decía que el poeta y el filósofo eran amantes, pero la verdad es que no parecían amantes. (2666: 216)*

El narrador intradiegético, que se evidencia es tipo autodiegéticos:

Un día la fortuna me sonrió y acudí a una de estas fiestas. Decir que conocí personalmente al filósofo sería exagerar. Lo vi. En una esquina de la sala, charlando con otro poeta y con otro filósofo. Me pareció que los aleccionaba. Todo entonces adquirió un aire falso. Los invitados esperaban la aparición del poeta. Esperaban que éste la emprendiera a golpes con alguno de ellos. O que defecara en medio de la sala, sobre una alfombra turca que parecía la alfombra exhausta de Las mil y una

noches, una alfombra vapuleada y que en ocasiones poseía las virtudes de un espejo que nos reflejaba a todos boca abajo. Quiero decir: se convertía en espejo al arbitrio de nuestras sacudidas. Sacudidas neuroquímicas. Cuando apareció el poeta, sin embargo, no ocurrió nada. Al principio todos los ojos lo miraron, a ver qué podían obtener de él. Luego cada uno siguió haciendo lo que hasta entonces había estado haciendo y el poeta saludó a algunos amigos escritores y se sumó al corrillo del filósofo homosexual. Yo bailaba sola y seguí bailando sola. A las cinco de la mañana entré en una de las habitaciones de la casa. El poeta me llevaba de la mano. Sin desvestirme me puse a hacer el amor con él. Me corrí tres veces mientras sentía la respiración del poeta en mi cuello. Él tardó bastante más. En la semioscuridad distinguí tres sombras en un ángulo de la habitación. Uno de ellos fumaba. Otro no paraba de murmurar. El tercero era el filósofo y comprendí que aquella cama era su cama y aquella habitación la habitación en donde según decían las malas lenguas hacía el amor con el poeta. Pero ahora la que hacía el amor era yo y el poeta era dulce conmigo y lo único que no entendía era que aquellos tres estuvieran mirando, aunque tampoco me importaba demasiado, en aquel tiempo, no sé si lo recuerdas, nada importaba demasiado. Cuando el poeta por fin se corrió, dando un grito y volviendo la cabeza para mirar a sus tres amigos, yo lamenté no estar en un día fértil, porque me hubiera encantado tener un hijo suyo. Después se levantó y se acercó a las sombras. Uno de ellos le puso una mano sobre

el hombro. Otro le entregó algo. Yo me levanté y fui al baño sin siquiera mirarlos. (2666: 217-218)

El narrador intradieгético, que se evidencia es tipo autodieгéticos:

*¿Qué es para mí lo sagrado?, **pensó Fate.** ¿El dolor impreciso que siento ante la desaparición de mi madre? ¿El conocimiento de lo que no tiene remedio? ¿O esta especie de calambre en el estómago que siento cuando miro a esta mujer? ¿Y por qué razón experimento un calambre, llamémoslo así, cuando ella me mira y no cuando me mira su amiga? Porque su amiga es notoriamente menos hermosa, **pensó Fate.** De lo que se deduce que para mí lo sagrado es la belleza, una mujer guapa y joven y de rasgos perfectos. ¿Y si de pronto, en medio de este restaurante tan grande como infecto, apareciera la actriz más guapa de Hollywood, seguiría sintiendo calambres en el estómago cada vez que, subrepticamente, mis ojos se encontraran con los de ella, o, por el contrario, la aparición repentina de una belleza superior, de una belleza ornada por el reconocimiento, mitigaría el calambre, disminuiría su belleza hasta una altura real, la de una muchacha un tanto extraña que sale una noche de fin de semana a divertirse con tres amigos un tanto singulares y una amiga que más bien parece una puta? ¿Y quién soy yo para pensar que Rosita Méndez parece una puta?, **pensó Fate.** ¿Conozco algo, acaso, acerca de las putas mexicanas como para reconocerlas a las primeras de cambio? ¿Conozco algo sobre la inocencia o sobre el dolor? ¿Conozco algo sobre las mujeres? Me gusta ver vídeos, **pensó Fate.** También me gusta ir al cine. Me gusta acostarme con mujeres. No tengo en este*

momento una pareja estable, pero no ignoro lo que significa tenerla. ¿Veo lo sagrado en alguna parte? Sólo percibo experiencias prácticas, pensó Fate. Un hueco que hay que llenar, hambre que debo aplacar, gente a la que debo hacer hablar para poder terminar mi artículo y cobrar. ¿Y por qué pienso que los que acompañan a Rosa Amalfitano son tres tipos singulares? ¿Qué tienen de singulares? ¿Y por qué estoy tan seguro de que si apareciera de pronto una actriz de Hollywood la belleza de Rosa Amalfitano se amortiguaría? ¿Y si no fuera así? ¿Y si se acelerara? ¿Y si todo comenzara a acelerarse a partir del instante en que una actriz de Hollywood traspusiera el umbral de El Rey del Taco? (2666: 398-399)

La construcción de esa voz neutra, impersonal, que al paso de las muertas hace gala de su desafección, genera una extrañeza que no puede ser contenida por el rigor descriptivo señalado, sino que esa presencia ambigua del discurso médico tiene la extraña virtud de anticipar su propio estremecimiento. Eso otro que habla lo ubicamos en esa insistente recolección de datos en torno al cadáver, a uno, a otro, a todos, como si cada nueva muerte instalara una mirada vuelta atrás hacia el resto de las muertas, o, mejor aún, como si el asesinato fuera siempre el mismo: fiel testigo de una alteridad que se resiste. La instancia narradora se convierte así en una suerte de espectro, que mediante su sustracción determina el andamiaje de La parte de los crímenes. Roland Barthes ya había destacado la doble raíz de la palabra Spectrum, que nos permite situarnos en una conjunción entre un espectáculo (una forma de convocar la mirada) y eso terrible que anuncian los cadáveres en 2666, a saber, la presencia inextinguible y nunca aclarada del todo, de la muerte. (Walker, 2010:109).

La voz neutra, presentada bajo los ropajes periciales, instala subrepticamente una instancia en donde quien escribe, pareciera dedicar todos sus esfuerzos a pasar en limpio las particularidades de un cuerpo encontrado sin vida, como si su única labor fuera copiar los signos ofrecidos por un cadáver. Todo acontece como si en ese gesto se llevara a cabo la sustracción de quien escribe. Relegado a un recopilador de datos el escritor parece pugnar por su extranjería. (Walker, 2010)

4.3 NARRATARIOS EN EL 2666

Sistema de narratarios, personajes-lectores y personajes-oyentes que realizan una recepción ficcionalizada del relato desde una posición diegética. En el relato de su emisor y de su receptor los cuales, en tanto que instancias ficcionales integradas en el texto narrativo, reciben la denominación de narrador y narratario. (Paz, 1995: 55)

Conceptos como los de autor implícito (Booth) o lector implícito (Iser) pueden hacerse corresponder, en el paradigma semiótico actual, con los de narrador y narratario, aunque pueden ser conservados para designar la intrusión del autor empírico o del lector real en el texto cuando quieren transmitir sus ideas, opiniones o puntos de vista personales. (Paz, 1995: 55)

4.3.1 NARRATARIO DE TIPO PERSONAJE OYENTE

Es interesante la inserción en el 2666, el sistema de narratarios. Pelletier, y Norton, son narratarios, es decir son personajes oyentes, que desde su posición intradiegética, realizan una recepción ficcionalizada del relato. A demás estos

asumen una postura de narratarios activos, pues interrumpe en varios pasajes del relato.

La idea de ir a semejante lugar no era de Pelletier ni de Espinoza, sino de Morini, que vaya uno a saber cómo se había enterado de que allí vivía un pintor al que el italiano reputaba como uno de los más inquietantes de finales del siglo XX. O no. Tal vez el italiano no había dicho eso. En cualquier caso el nombre de este pintor era Edwin Johns y se había cortado la mano derecha, la mano con la que pintaba, la había embalsamado y la había pegado a una especie de autorretrato múltiple.

– ¿Cómo es que nunca me contasteis esta historia? –lo interrumpió Norton.

Espinoza se encogió de hombros.

–Creo que te la conté –dijo Pelletier.

*Aunque al cabo de pocos segundos se dio cuenta de que efectivamente no se la había contado. Norton, para sorpresa de todos, lanzó una risotada impropia de ella y pidió otro Margarita. Durante un rato, lo que tardó el propietario, que seguía descolgando y colgando vestidos, en llevarles los cócteles, los tres permanecieron en silencio. **Después, a ruegos de Norton, Espinoza tuvo que reanudar su historia. (2666: 119)***

El narratario que observamos es de tipo personaje oyente:

Pero ahora Norton contaba una historia sobre un pintor, el primero que había venido a vivir al barrio. (2666: 76)

“Era un tipo joven, de unos treintaitrés años, conocido en el ambiente pero no lo que se suele llamar famoso” (2666: 76). “Los hechos habían sucedido así. Una mañana, después de dos días de dedicación febril a los autorretratos, el pintor se había cortado la mano con la que pintaba. Acto seguido se había hecho un torniquete en el brazo y le había llevado la mano a un taxidermista a quien conocía y quien ya estaba al tanto de la naturaleza del nuevo trabajo que le esperaba. Luego se había dirigido al hospital, en donde cortaron la hemorragia y procedieron a suturar el brazo. En algún momento alguien le preguntó cómo sucedió el accidente. Él contestó que sin querer, mientras trabajaba, se había cortado la mano de un machetazo. Los médicos le preguntaron dónde estaba la mano cortada, pues siempre cabía la posibilidad de reimplantársela. Él dijo que de pura rabia y dolor, mientras se dirigía al hospital, la había arrojado al río”. “Aunque los precios eran desorbitadamente altos, vendió toda la exposición. La obra maestra, se decía, se la quedó un árabe que trabajaba en la Bolsa, así como también cuatro de los cuadros grandes”. “Poco después el pintor enloqueció y su mujer, pues entonces ya se había casado, no tuvo más remedio que internarlo en una casa de reposo en los alrededores de Lausana o Montreaux. Los pintores, en cambio, comenzaron a instalarse en el barrio. Sobre todo porque era barato, pero también atraídos por la leyenda de aquel que había pintado el autorretrato más radical de los últimos años”. (2666: 77)

–¿Qué te parece la historia?

–No sé qué pensar –dijo Morini.

El deseo de llorar o, en su defecto, de desmayarse proseguía, pero se aguantó.

El narratario que observamos es de tipo personaje oyente:

–Si no le importa –dijo el desconocido–, léame al menos los nombres de algunas recetas. Yo cerraré los ojos y las imaginaré.

–De acuerdo –dijo Morini.

El desconocido cerró los ojos y Morini empezó a recitar lentamente y con entonación de actor algunos títulos de las recetas atribuidas a Sor Juana Inés de la Cruz:

Sgonfiotti al formaggio

Sgonfiotti alla ricotta

Sgonfiotti di vento

Crespelle

Dolce di tuorli di uovo

Uova regali

Dolce alla panna

Dolce alle noci

Dolce di testoline di moro

Dolce alle barbabietole

Dolce di burro e zucchero

Dolce alla crema

Dolce di mamey

Al llegar al dulce di mamey creyó que el desconocido se había dormido y empezó a alejarse del Jardín Italiano. (2666: 74)

El narratario que observamos es de tipo personaje oyente:

*Cruzaron la calle hablando de deportes. Anduvieron cien metros y entraron en una iglesia. Allí, desde el púlpito, Seaman habló de su vida. Lo presentó el reverendo Ronald K. Foster, aunque por la manera de hacerlo se notaba que Seaman ya había estado allí antes. Voy a tratar cinco temas, dijo Seaman, ni uno más ni uno menos. El primer tema es PELIGRO. El segundo, DINERO. El tercero, COMIDA. El cuarto, ESTRELLAS. El quinto y último, UTILIDAD. **La gente sonrió y algunos movieron la cabeza en señal de aprobación, como si le dijeran al conferenciante que estaban de acuerdo, que no tenían nada mejor que hacer que escucharlo. (2666:312)***

4.3.2 EL NARRATARIO ES DE TIPO PERSONAJE LECTOR

En la novela del 2666, apreciamos un complejo sistema de narratarios, personajes lectores. El narratario que observamos es de tipo personaje lector: ***Fate abrió el libro de aquel blanco que había sido profesor en Sandhurst y empezó a leerlo por la página 361. Decía: Más allá del delta del Níger, la costa de África vuelve a dirigirse, por fin, hacia el sur y allí, en los Camerunes, los***

mercaderes de Liverpool iniciaron una nueva rama de la trata. Mucho más al sur, el río Gabón, al norte del cabo López, entró también en actividad hacia 1780, como región de esclavos. Al reverendo John Newton le pareció que esta zona poseía «la gente más humana y más moral que he encontrado en África», tal vez «porque era la que menos relación tenía con los europeos, en aquel tiempo». Pero frente a su costa, los holandeses hacía mucho tiempo que empleaban la isla de Corisco (que en portugués significa «relámpago») como centro de comercio, aunque no concretamente de esclavos. (2666: 334)

El narratario que observamos es de tipo personaje lector: **Abrió el libro del ex profesor de Sandhurst y leyó un párrafo al azar.** *Muchos capitanes de buques negreros solían considerar terminada su misión cuando entregaban los esclavos en las Indias occidentales, aunque resultaba a menudo imposible cobrar las ganancias de la venta lo bastante rápido para obtener un cargamento de azúcar para el viaje de vuelta; mercaderes y capitanes no estaban nunca seguros de los precios que les pagarían en su puerto base por las mercancías que llevaban por cuenta propia; los plantadores podían tardar años en pagar por los esclavos. (2666: 340)*

4.4 NARRACIÓN Y DESCRIPCIÓN EN EL 2666

La oposición entre narración y descripción fue formulada por la primera narratología: para Barthes, los detalles descriptivos contribuyen a crear la ilusión referencial enraizando la ficción en la realidad pero tienen una funcionalidad débil (1966:11), son elementos residuales e inútiles en la economía de la narración (1968); para Genette, por su parte, la descripción se sitúa en la diégesis pero es ajena a la acción y está supeditada a ella (1969:58). Será Bal quien revise esas

concepciones al sostener que la descripción tiene su lugar en el sintagma narrativo y se integra naturalmente en él. (Paz 1995:81)

La semiótica narrativa reconoce la conjunción de ambos componentes textuales en el relato: la descripción se integra en la narración que siempre está dotada de un factor descriptivo más o menos evidente. El uso de un lexema verbal u otro, de un adjetivo epítético o de frases referidas al marco espacial en que se desarrolla la acción constituyen microproposiciones o proposiciones descriptivas; cuando éstas adquieren una mayor significatividad, extensión y relevancia textual estamos ante secuencias con mayor autonomía¹⁰, que pueden significar una suspensión en el curso temporal de la acción y una acentuación de su dimensión espacial (cfr. Genette 1966, 1969:59. Villanueva 1989:185). (Paz 1995:83)

El componente descriptivo, en efecto, se integra perfectamente en el discurso narrativo a través de microproposiciones y proposiciones descriptivas que cumplen una función fundamentalmente referencial en la configuración del universo realista en que se desarrolla la novela. (Paz 1995:80)

La interacción armónica, que se da en 2666, entre la narración de acciones y la descripción; que pueden ser representación de objetos, lugares, y personajes. De tal modo que no existe la narración propiamente dicha. Es así, el componente descriptivo se integra a la narración.

“La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el

*descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media hora. El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas. No había nadie en la calle por lo que los policías pensaron en un primer momento que se trataba de una broma. Pese a todo, detuvieron el coche patrulla en la calle Peláez y uno de ellos se internó en el descampado. **Al poco rato descubrió a dos mujeres con la cabeza cubierta, arrodilladas entre la maleza, rezando.** Las mujeres, vistas de lejos, parecían viejas, pero no lo eran. Delante de ellas yacía el cadáver. Sin interrumpirlas, el policía volvió tras sus pasos y con gestos llamó a su compañero que lo esperaba fumando en el interior del coche. Luego ambos regresaron (uno de ellos, el que no había bajado, con la pistola desenfundada) hacia donde estaban las mujeres y se quedaron de pie junto a éstas observando el cadáver. El que tenía la pistola desenfundada les preguntó si la conocían. No, señor, dijo una de las mujeres. Nunca la habíamos visto. Esta criatura no es de aquí". (2666: 443)*

4.4.1 NARRACIÓN DE ACCIONES

En la novela 2666, se evidencia, narración de acciones.

Fate subió por la única escalera que encontró: una escalera metálica que se movía un poco, como si la base estuviera suelta. Le pareció la escalera de un barco antiguo. La escalera terminaba en un pasillo enmoquetado de verde. Al final del pasillo había una puerta abierta. Se oía música. La luz

que salía de la habitación también era verde. Detenido en medio del pasillo un tipo joven y flaco lo miró y luego se movió hacia él. Fate pensó que lo iba a atacar y se preparó mentalmente para recibir el primer puñetazo. Pero el tipo lo dejó pasar y luego bajó por la escalera. Su rostro era muy serio, recordaba Fate. Luego caminó hasta llegar a una habitación en donde vio a Chucho Flores que hablaba por un teléfono móvil. Junto a él, sentado sobre un escritorio, había un tipo de unos cuarenta y tantos años, vestido con una camisa de cuadros y una corbata de lazo, que se lo quedó mirando y le preguntó con un gesto qué quería. Chucho Flores vio el gesto del tipo y miró hacia la puerta. (2666: 400)

En la novela 2666, evidenciamos, narración de acciones.

La película no duraba, según Charly Cruz, más de media hora. Se veía el rostro de una vieja, muy pintarrajeado, que miraba a la cámara y que, al cabo de un rato, se ponía a murmurar palabras incomprensibles y a llorar. Parecía una puta retirada y en ocasiones, pensó Fate, una puta agonizante. Después aparecía una mujer joven, muy morena, delgada y con grandes pechos, que se desnudaba sentada en una cama. De la oscuridad surgían tres tipos que primero le hablaban al oído y luego la follaban. Al principio la mujer oponía resistencia. Miraba directamente a la cámara y decía algo en español que Fate no entendía. Luego, fingía un orgasmo y se ponía a gritar. Entonces los tipos, que hasta ese momento la estaban poseyendo alternativamente, se acoplaban a la vez, el primero la penetraba por la vagina, el segundo por el ano y el tercero metía su verga en la boca de la mujer. El cuadro que formaban era el de una

máquina de movimiento continuo. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en algún momento, pero la forma del estallido, y cuándo ocurriría, era imprevisible. Y entonces la mujer se corría de verdad. Un orgasmo que no estaba previsto y que ella era la que menos esperaba. Los movimientos de la mujer, constreñidos por el peso de los tres tipos, se aceleraron. Sus ojos, fijos en la cámara, que a su vez se acercó a su rostro, decían algo aunque en un lenguaje inidentificable. Por un instante toda ella pareció brillar, refulgieron sus sienes, el mentón semioculto por el hombro de uno de los tipos, los dientes adquirieron una blancura sobrenatural. Luego la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo o desvanecerse en el aire, dejando un esqueleto mondo y lirondo, sin ojos, sin labios, una calavera que de improviso empezóa reírse de todo. (2666: 405-406)

En la novela 2666, evidenciamos, narración de acciones.

Siempre que estaban allí, después de contemplar en silencio el cambio del día a la noche, Chucho Flores se desabrochaba la bragueta y la cogía de la nuca hasta pegar su rostro en su entrepierna. Rosa entonces se ponía el pene entre los labios, chupándolo apenas, hasta que éste se endurecía y entonces comenzaba a acariciarlo con la lengua. Cuando Chucho Flores se iba a correr, lo notaba por la presión de su mano que le impedía despegar la cabeza. Rosa dejaba de mover la lengua y se quedaba quieta, como si el tener todo el pene dentro la hubiera ahogado, hasta que sentía la descarga de semen en su garganta, y ni aun así se movía, aunque escuchaba los gemidos y las exclamaciones a menudo

inverosímiles que pronunciaba su amante, a quien gustaba decir palabras soeces y proferir insultos durante el orgasmo, pero no contra ella sino contra personas indeterminadas, fantasmas que aparecían sólo en ese momento y que no tardaban en perderse en la noche. Después, aún con un regusto salado y amargo en la boca, encendía un cigarrillo mientras Chucho Flores sacaba de su cigarrera de plata un papelillo doblado que contenía cocaína, que escanciaba sobre la tapa de plata de la cigarrera, labrada con motivos rancheros más bien bucólicos, y que, tras preparar sin apuro tres rayas ayudándose de una de sus tarjetas de crédito, esnifaba con una de sus tarjetas de presentación, una que decía Chucho Flores, periodista y locutor, y luego la dirección de la emisora. (2666: 418-419)

En la novela 2666, evidenciamos, narración de acciones.

“Los dos tenían el mismo número. Fate sonrió y el tipo gordo sonrió. En ese momento uno de los boxeadores derribó con un gancho a su oponente y muchos de los asistentes al pabellón se pusieron en pie y gritaron” (2666: 388). “El boxeador caído se levantó y el público volvió a gritar”. “El boxeador que se acababa de levantar se abrazó a su oponente. Éste intentó deshacer el clinch proyectando una batería de golpes al estómago mientras retrocedía. Aquí, Fate, aquí, gritaron. El árbitro deshizo el clinch. El boxeador que se acababa de levantar amagó con atacar pero retrocedió con pasos lentos esperando la campana. Su oponente también retrocedió. El primero llevaba un pantalón blanco y tenía el rostro cubierto de sangre. El segundo llevaba un pantalón a rayas negras, violetas y rojas y parecía

sorprendido de que el otro aún no estuviera en el suelo”. “Cuando sonó la campana el árbitro se acercó a la esquina del boxeador del pantalón blanco y pidió mediante gestos que subiera un médico. El médico, o lo que fuera, le examinó una ceja y dijo que el combate podía continuar”. “Cuando comenzó el siguiente round el boxeador del pantalón a rayas se lanzó dispuesto a conseguir la victoria por knock out. Durante los primeros segundos el otro le plantó cara, pero luego se abrazó a él. El árbitro los separó varias veces. El hombro del boxeador del pantalón a rayas estaba manchado con la sangre del otro” (2666: 389). “El boxeador del pantalón blanco volvió a caer. El protector bucal saltó de sus labios y atravesó el ring hasta detenerse justo al lado de donde estaba Fate. Por un momento pensó en arrodillarse y recogerlo, pero luego le dio asco y siguió quieto, mirando el cuerpo desmadejado del boxeador que oía la cuenta de protección del árbitro y luego, antes de que éste señalara con los dedos el número nueve, volvía a levantarse. Va a pelear sin protector, pensó, y entonces se agachó y buscó el protector pero no lo encontró. ¿Quién lo ha cogido?, pensó. ¿Quién demonios ha cogido el jodido protector si yo no me he movido y no he visto a nadie hacerlo?”. (2666: 389-390)

4.4.2 DESCRIPCIÓN DE OBJETO

El componente descriptivo, constituye un rol importante, en la novela 2666. La descripción de objeto que se nos muestra, del libro de Benno von Archimboldi, el traje que llevaba puesto.

“...la novela embutida en un bolsillo de esa chaqueta, una novelita con la tapa sucia, arrugada, que había sido de color marfil intenso, o amarillo

trigal empaldecido, o dorado en fase de invisibilidad, pero que ahora ya no tenía ningún color ni ningún matiz, sólo el nombre de la novela y el nombre del autor y el sello editorial, la chaqueta, sin embargo, era inolvidable, una chaqueta de cuero negro, con el cuello alto, capaz de brindar una protección eficaz contra la nieve y la lluvia y el frío, holgada, para poder usar con jerseys gruesos o con dos jerseys sin que se notara que uno los llevaba, con bolsillos horizontales a cada lado, y una hilera de cuatro botones cosidos como con hilo de pescar, ni muy grandes ni muy pequeños, una chaqueta que evocaba, no sé por qué, a las que usaban algunos policías de la Gestapo, aunque en esa época las chaquetas de cuero negro estaban de moda y todo el que tenía dinero para comprar una o había heredado una se la ponía sin pararse a pensar qué evocaba la chaqueta, y ese escritor que había llegado a ese pueblo frisón era Benno von Archimboldi". (2666: 35)

En la novela 2666, encontramos, descripción de tipo etopeya: *La reseña, firmada por un tal Schleiermacher, intentaba fijar la personalidad del novelista con pocas palabras. (2666: 45)*

Inteligencia: media.

Carácter: epiléptico.

Cultura: desordenada.

Capacidad de fabulación: caótica.

Prosodia: caótica.

Uso del alemán: caótico.

Uno de ellos contó la historia del boxeador mexicano Hércules Carreño. Era un tipo que medía casi dos metros. Algo nada usual en México, donde la gente más bien es bajita. Este Hércules Carreño, además, era fuerte, trabajaba descargando sacos en un mercado o en una carnicería, y alguien lo convenció para que se dedicara al boxeo. (2666: 364)

4.4.3 DESCRIPCIÓN DE LUGAR

En la novela 2666, encontramos, descripción de lugar:

En el p rking de Charly Cruz había un mural pintado sobre una de las paredes de cemento. El mural era de un par de metros de largo y tal vez tres metros de ancho y representaba a la Virgen de Guadalupe en medio de un paisaje riquísimo en donde había ríos y bosques y minas de oro y plata y torres petrolíferas y enormes sembrados de maíz y de trigo y amplísimas praderas donde pastaban las reses. La Virgen tenía los brazos abiertos, como en el acto de ofrecer toda esa riqueza a cambio de nada. Pero en su rostro, Fate pese a estar borracho lo advirtió de inmediato, había algo que discordaba. Uno de los ojos de la Virgen estaba abierto y el otro estaba cerrado. (2666: 403-404)

En la novela 2666, encontramos, descripción de lugar:

La casa tenía muchas habitaciones. Algunas sólo servían como almacén en donde se amontonaban pilas de vídeos y dvd de los videoclubs de Charly Cruz o de su colección particular. La sala estaba en el primer piso. Dos sillones y dos sofás de cuero y una mesa de madera y un aparato de

televisión. Los sillones eran de buena calidad, pero viejos. El suelo era de baldosas amarillas con estrías negras y estaba sucio. Ni siquiera un par de alfombras indias multicolores podían disimularlo. Un espejo de cuerpo entero colgaba de una pared. En la otra había un cartel de una película mexicana de los años cincuenta, enmarcado y protegido con un cristal. Charly Cruz le dijo que era el póster auténtico de una película muy rara, de la que se habían perdido casi todas las copias. En un aparador de cristal se guardaban las botellas de licor. Junto a la sala había una habitación aparentemente sin uso en donde estaba el aparato de música, de última generación, y en una caja de cartón los compact discs. Rosa Méndez se agachó junto a la caja y se puso a hurgar en su interior. (2666: 404)

En la novela 2666, encontramos, descripción de lugar:

El baño era grande y parecía surgido de una revista de arquitectura. Las paredes y el suelo eran de mármol blanco. En la bañera, circular, podían caber por lo menos cuatro personas. Junto a la bañera había una gran caja de madera de roble con forma de ataúd. Un ataúd en donde la cabeza quedaba afuera y que Fate hubiera dicho que se trataba de una sauna, a no ser por la estrechez de la caja. La taza del wáter era de mármol negro. Junto a ésta había un bidet y junto al bidet una protuberancia de mármol de medio metro de alzada cuya utilidad Fate fue incapaz de discernir. Semejaba, si uno forzaba la imaginación, una silla o un sillín. Pero no pudo imaginar a nadie sentado allí, no en una posición normal. Tal vez servía para poner las toallas del bidet. Durante un rato, mientras orinaba, estuvo

mirando la caja de madera y la escultura de mármol. Por un instante pensó que ambos objetos estaban vivos. A su espalda había un espejo que cubría toda la pared y que hacía que el baño pareciera más grande de lo que en realidad era. (2666: 407)

En la novela 2666, encontramos, descripción de lugar:

Tenía una casita de una sola planta, tres habitaciones, un baño completo más un aseo, cocina americana, un salón comedor con ventanas que daban al poniente, un pequeño porche de ladrillos en donde había un banco de madera desgastado por el viento que bajaba de las montañas y del mar, desgastado por el viento que venía del norte, el viento de las aberturas, y por el viento con olor a humo que venía del sur. Tenía libros que conservaba desde hacía más de veinticinco años. No eran muchos. Todos viejos. Tenía libros que había comprado hacía menos de diez años y que no le importaba prestar o perder o que se los robaran. Tenía libros que a veces recibía perfectamente lacrados y con remitentes desconocidos y que ya ni siquiera abría. Tenía un patio ideal para sembrarlo de césped y plantar flores, aunque él no sabía qué flores eran las más indicadas para allí, no cactus o cactáceas sino flores. Tenía tiempo (eso creía) para dedicarlo al cultivo de un jardín. Tenía una verja de madera que necesitaba una mano de pintura. (2666: 211)

En la novela 2666, encontramos, descripción de lugar:

Las únicas salas de cine que cumplían una función, dijo Charly Cruz, eran las viejas, ¿las recuerdas?, esos teatros enormes que cuando se

apagaban las luces a uno se le encogía el corazón. Esas salas estaban bien, eran los verdaderos cines, lo más parecido a una iglesia, techos altísimos, grandes cortinas rojo granate, columnas, pasillos con viejas alfombras desgastadas, palcos, localidades de platea y galería o gallinero, edificios construidos en los años en los que el cine todavía era una experiencia religiosa, cotidiana y sin embargo religiosa, y que poco a poco fueron demolidos para edificar bancos o supermercados o multicines.
(2666: 397)

4.5 DIALOGÍA

4.5.1 PLURALIDAD DE VOCES Y DE DISCURSOS EN EL 2666

Dejado al margen debido a su naturaleza en apariencia diferente a los aspectos estructurales y ficcionales, sólo recientemente la Semiótica textual ha comenzado a ocuparse del diálogo novelesco. En una primera propuesta sistemática, Lane-Mercier (1989b y 1990:44 y 51) opta por definir el diálogo como un complejo semiótico integrado en la lógica narrativa global del relato, como condición para ser susceptible de un análisis narratológico y semiótico. (Paz, 1995:90)

En gran medida la dialogía en el 2666, se expresan de manera sistemática, los personajes de recobran conciencia por si mismas quienes son responsables exclusivos de lo que se dice o no se diga en las acciones que configuran la narración. La novela 2666 está integrado por un complejo sistema de interacción de diálogos novelescos. La interacción dialógica, entre Rosa Amalfitano y Oscar Fate, es extensa, profunda y coloquial.

–¿Y por eso te quedaste? –dijo Rosa.

–Es posible –dijo Fate–, en realidad no lo sé, yo tendría que estar ahora en los Estados Unidos o escribiendo mi artículo y sin embargo estoy aquí, en un motel, hablando contigo. No lo entiendo.

–¿Querías irte a la cama con mi amiga Rosita? –dijo Rosa.

–No –dijo Fate–. De ninguna manera.

–¿Te quedaste por mí? –dijo Rosa.

–No lo sé –dijo Fate.

Ambos bostezaron.

–¿Te has enamorado de mí? –dijo Rosa con una naturalidad desarmante.

–Puede ser –dijo Fate. (2666:427)

La reproducción exacta de las palabras de los personajes supone un efecto mimético máximo, por lo que constituye un procedimiento realista muy eficaz, pero lo cierto es que, como en los fragmentos diegéticos, es el narrador quien controla la totalidad del texto y quien finge ceder literalmente la palabra a los personajes (Genette 1972:190). En los diálogos existen marcas evidentes de la presencia de la instancia narrativa, la cual se manifiesta en los verbos declarativos que introducen cualquier fragmento de discurso directo transferido Paz Gago (1995: 90). La instancia narrativa en el 2666, está presente en los diálogos, a través del discurso directo. Es así que Chucho Flores narra la historia del boxeador (García) a Fate.

–Una noche se volvió loco y mató a su hermana –dijo Chucho Flores–. Su abogado consiguió que lo declararan con enajenación mental transitoria y sólo pasó en la cárcel de Hermosillo ocho años. Cuando salió ya no quiso boxear. Durante un tiempo estuvo con los pentecostalistas de Arizona. Pero Dios no le dio el don de la palabra y un día dejó de predicar el verbo divino y se puso a trabajar de matón de discoteca. Hasta que llegó López, el preparador de Merolino, y lo contrató como sparring.

–Un par de mierdas –dijo Corona.

–Sí –dijo Fate–, a juzgar por la pelea, un par de mierdas. (2666:402)

Tanto el primer núcleo verbal declarativo, dijo, como los dos que están integrados en el texto de los personajes, separados mediante guiones, no pueden ser asumidos más que por el narrador heterodiegético primario, que controla tanto el discurso propiamente narratorial como el actorial (Paz, 1995: 91). De todos modos, este control del narrador deja de ser un control autoritario y, por vez primera, los personajes hablan con su voz y conciencia, con autonomía respecto a la instancia narratorial exterior. (Paz, 1995: 91).

En el 2666, el narrador no adquiere un control absoluto y autoritario. Pues los personajes gozan de libertad de expresión, hablan con su voz y conciencia.

4.5.2 EL REALISMO DE LOS DIÁLOGOS EN EL 2666

“El narrador...”, intensifica extraordinariamente la potencia mimética del texto narrativo al transcribir las palabras literales de los personajes y hacerlo mediante una serie de procedimientos lingüísticos y estilísticos que intentan reproducir imitativamente las hablas particulares de los diferentes personajes,

sus sociolectos. Los personajes de la novela utilizan el lenguaje en toda su potencialidad dialógica, como el fenómeno expresivo socialmente orientado que es, de modo que sus diálogos constituyen interacciones verbales y sociales plenas: los personajes, al dialogar, expresan su personalidad y conciencia así como la clase social y el marco cultural en el que existen en el mundo ficcional realista. (Paz, 1995: 91)

Las unidades compositivas fundamentales de la novela son precisamente, para Bajtin (1989:81), la diversidad de voces sociales que constituyen los lenguajes y sociolectos de los personajes junto con los discursos plurales de los narradores múltiples. (Paz, 1995: 91)

Es trascendente mencionar en la novela 2666, se expresa el realismo de los diálogos en tanto, que los personajes representan a diversas clases sociales, por consiguiente se evidencia los sociolectos. Además que estos se manifiestan a través de las hablas vulgares y cultas.

En la novela 2666, es imprescindible resaltar, la variedad de sistemas dialógicos que se aprecian. Polifónica: escuchamos y leemos voces múltiples (heterofonía), dialectos y lenguajes diversos (poliglosia), variedad de discursos (heterología), todas estas se expresan en diversas situaciones socioculturales.

En la parte de los críticos, los personajes; Norton, Morini, Espinoza y Pelletier, se expresan de tal forma que sus diálogos son semejantes a los intelectuales y académicos en el mundo de la crítica literaria.

La autonomía dialógica que adquieren, los personajes de la novela 2666, son de carácter verosímil.

La verosimilitud de los diálogos en el relato de ficción realista puede lograrse, efectivamente, mediante el cumplimiento o la transgresión de las convenciones que rigen el funcionamiento de los intercambios conversacionales ordinarios, pero hay que tener en cuenta que estamos en un marco de referencia diferente al modelo referencial de la realidad social (Schmidt 1990:226). (Paz, 1995: 91)

4.5.3 POLIFONÍA Y POLIGLOSIA: PLURALIDAD DE VOCES Y DE LENGUAJES

En la comunicación verbal con los otros seres del universo ficcional realista, los personajes se nos presentan tal como son pues sus intervenciones expresan su situación social, cultural y lingüística junto con su mentalidad, personalidad y conciencia. (Paz, 1995: 96)

El efecto de verosimilitud conversacional es máximo puesto que cada personaje utiliza su registro lingüístico y estilístico, hablando de acuerdo con su ambiente social y cultural propio, su procedencia geográfica y sus rasgos sociolectales. Todas las variedades lingüísticas correspondientes a la diversidad de estamentos y esferas sociales. (Paz, 1995: 91)

Polifonía en la 2666 es inevitable. El narrador nos presenta heterofonía, es decir la pluralidad de voces de estilo indirecta: *Extraordinario suave, dijo Espinoza. Lo quiero para mí, dijo Pelletier. Procurad no agobiarlo, procurad no parecer demasiado interesados, dijo Morini. Hay que tratar a este hombre con pinzas, dijo Norton. Es decir, hay que tratarlo con cariño. (2666: 40)*

Pluralidad de voces en el 2666 es casi nula, sin embargo, en *La parte Fate*, adquiere mayor realce.

–¿Mucho o demasiado? ¿Cuál es la respuesta correcta?

–Creo que demasiado –dijo Rosa Amalfitano.

–Pues entonces demasiado –dijo Fate.

–¿Has ido a las corridas de toros? –dijo Rosa Méndez.

–No –dijo Fate. (2666: 393)

4.5.3.1 HABLA VULGAR

Las hablas dialectales de nivel sub estándar o de habla vulgar. Son expresadas por los personajes es así que tenemos en las pesquisa policiales sobre el crimen hallado, es intervenido el afilador de cuchillos, quien hace uso de lenguaje vulgar.

*“¿Es que te has vuelto sordo, buey?, dijo el afilador mientras sacaba de un cajón de su carrito un enorme cuchillo de trinchar. Bueno, bueno, bueno, dijo el enfermero”. “Los ojos del afilador se achicaron hasta parecer dos rayas dibujadas con carbón. **Pinche cabrón ojete, es por tu culpa,** dijo, y se lanzó a perseguir al enfermero”. (2666: 448)*

A través del lenguaje es que se puede identificar los estamentos sociales.

La presencia de habla vulgar en la novela 2666, es escasa solo recobra valor en algunos segmentos de la obra: *“¿Te has dado cuenta?, le dijo Márquez. ¿Qué?, dijo Juan de Dios Martínez. **Ese cabrón debe de tener una vejiga***

*monstruosa” (2666: 458). Cayó tan bajo, dijo Charly Cruz, que entraba en una pulquería antes del mediodía y salía sólo cuando cerraban y lo echaban a patadas. Al final terminó viviendo en un congal, es decir en un bule, es decir en un berreadero, es decir en la catera de las bondadosas, es decir en un burdel, en donde se hizo amigo de una puta y de su chulo, al **que llamaban el Perno, que es como si al chulo de una puta lo apodaran el Pene o la Verga.** (2666: 458)*

El nivel de habla sub estándar en el 2666, se aprecia en función las esferas sociales, y cultural. Se puede constatar en el personaje Klaus Haas, quien hace uso del habla vulgar, haciendo uso del dialecto mexicano.

*Una noche, mientras leía a George Steiner, recibió una llamada que al principio no supo identificar. Una voz muy excitada y con acento extranjero decía todo es mentira, todo es una trampa, no como si acabara de llamarlo sino como si ya llevaran media hora hablando. ¿Qué quiere?, le preguntó, ¿con quién quiere hablar? ¿Es usted Sergio González?, dijo la voz. Soy yo. **Órale, cabrón, cómo le va, dijo la voz.** Parecía como si viniera de muy lejos, pensó Sergio. ¿Quién es?, preguntó. **¿Ah, chingados, no me reconoce?**, preguntó la voz con un dejo de asombro. ¿Klaus Haas?, dijo Sergio. En el otro lado de la línea escuchó una risa y luego una especie de viento metálico, el ruido del desierto y el ruido de las cárceles en la noche. **El mismo, cabrón, ya veo que no me ha olvidado.** No, no lo he olvidado, dijo Sergio. ¿Cómo podía olvidarlo? Tengo poco tiempo, dijo Haas. **Sólo quería decirle que no es verdad esa bola de que yo he pagado a los Bisontes. Mucha galleta tendría que tener para pagar***

tantas muertes. ¿Galleta?, dijo Sergio. Dinero, dijo Haas. Soy amigo del Tequila, un bato loco al que llaman así, y el Tequila es hermano de uno de los Bisontes. Pero eso es todo. No hay más, se lo juro por ésta, dijo la voz con acento extranjero. Cuénteselo a su abogada, dijo Sergio, yo ya no escribo sobre los crímenes de Santa Teresa. Al otro lado Haas se rió. Es lo que todo el mundo me dice. Cuéntelo por aquí, cuéntelo por allá. Mi abogada ya lo sabe, dijo. Yo no puedo hacer nada por usted, dijo Sergio. Mire por dónde, yo creo que sí, dijo Haas. Luego Sergio volvió a escuchar el ruido de tuberías, rasguños, un viento huracanado que llegaba por rachas. ¿Qué haría yo si estuviera encerrado?, pensó Sergio. ¿Me refugiaría en un rincón, tapado con mi colcha, como un niño? ¿Temblaría? ¿Pediría ayuda, lloraría, intentaría suicidarme? Me quieren hundir, dijo Haas. Aplazan el juicio. Me temen. Me quieren hundir. Luego escuchó el ruido del desierto y algo que le parecieron los pasos de un animal. Todos nos estamos volviendo locos, pensó. ¿Haas? ¿Sigue usted allí? Nadie le contestó. (2666: 674)

4.5.3.2 HABLA CULTA

En el 2666, el nivel de habla estándar es asumido por los personajes, Norton, Morini, Espinoza y Pelletier. Estos son críticos literarios y estudiosos de las obras de Archimboldi. Estos personajes, han adquirido un nivel de formación académica, además son catedráticos por consiguiente, hace suponer que hacen, uso de un lenguaje académico es decir habla culta. Sin embargo, se expresan en la novela de manera coloquial.

El nivel estándar del habla es asumida por la editora Bubis. Así por ejemplo, la señora Bubis, expresa con suma libertad su posición, frente a cuanto uno puede conocer la obra de otro.

–A mí, por ejemplo, me apasiona la obra de Grosz –dijo indicando los dibujos de Grosz colgados de la pared–, ¿pero conozco realmente su obra? Sus historias me hacen reír, por momentos creo que Grosz las dibujó para que yo me riera, en ocasiones la risa se transforma en carcajadas, y las carcajadas en un ataque de hilaridad, pero una vez conocí a un crítico de arte a quien le gustaba Grosz, por supuesto, y que sin embargo se deprimía muchísimo cuando asistía a una retrospectiva de su obra o por motivos profesionales tenía que estudiar alguna tela o algún dibujo. Y esas depresiones o esos períodos de tristeza solían durarle semanas. Este crítico de arte era amigo mío, aunque nunca habíamos tocado el tema Grosz. Una vez, sin embargo, le dije lo que me pasaba. Al principio no se lo podía creer. Luego se puso a mover la cabeza de un lado a otro. Luego me miró de arriba abajo como si no me conociera. Yo pensé que se había vuelto loco. Él rompió su amistad conmigo para siempre. Hace poco me contaron que aún dice que yo no sé nada sobre Grosz y que mi gusto estético es similar al de una vaca. Bien, por mí puede decir lo que quiera. Yo me río con Grosz, él se deprime con Grosz, ¿pero quién conoce a Grosz realmente?

»Supongamos –dijo la señora Bubis– que en este momento llaman a la puerta y aparece mi viejo amigo el crítico de arte. Se sienta aquí, en el sofá, a mi lado, y uno de ustedes saca un dibujo sin firmar y nos asegura

que es de Grosz y que desea venderlo. Yo miro el dibujo y sonrío y luego saco mi chequera y lo compro. El crítico de arte mira el dibujo y no se deprime e intenta hacerme reconsiderar. Para él no es un dibujo de Grosz. Para mí es un dibujo de Grosz. ¿Quién de los dos tiene razón?

»O planteemos la historia de otra manera. Usted –dijo la señora Bubis señalando a Espinoza– saca un dibujo sin firmar y dice que es de Grosz e intenta venderlo. Yo no me río, lo observo fríamente, aprecio el trazo, el pulso, la sátira, pero nada en el dibujo concita mi goce. El crítico de arte lo observa cuidadosamente y, como es natural en él, se deprime y acto seguido hace una oferta, una oferta que excede sus ahorros y que, si es aceptada, lo sumirá en largas tardes de melancolía. Yo intento disuadirlo. Le digo que el dibujo me parece sospechoso porque no me provoca la risa. El crítico me responde que ya era hora de que viera la obra de Grosz con ojos de adulto y me felicita. ¿Quién de los dos tiene razón? (2666: 44-45)

4.5.4 TIPOS DE DISCURSO EN EL 2666

Aunque la acción exterior y global del narrador heterodiegético-extradiegético es evidente, en todo momento cede la palabra a los personajes, instituidos en narradores intradiegéticos o en simples interlocutores, transmitiéndonos su voz directamente o a través de la suya propia. (Paz, 1995: 102)

Esa pluralidad de discursos narrativos -directo, indirecto, indirecto libre- constituye una manifestación privilegiada de la dialogía, pues permite articular

otras voces, la expresión de conciencias de otros sujetos hablantes además de la conciencia del narrador (Zavala 1989:96). La utilización de los discursos directo, indirecto e indirecto libre significan, efectivamente, la presencia de voces diferentes y su progresiva independización de la voz autoritaria del narrador, que las controla en último término a todas, pero que se va desligando de su papel directivo y de su autoridad. (Paz, 1995: 102)

4.5.4.1 DISCURSO DIRECTO

En la novela 2666, se emplea el discurso directo, se expresada literalmente pues el narrador se su función narrativa. Los personajes son libres de expresar literalmente lo que lo que sienten y lo que piensan, adquieren una autonomía y consciencia en lo que dicen.

Un día Rosa Méndez le contó a Rosa Amalfitano lo que se sentía al hacer el amor con un policía.

–Es lo máximo –le dijo.

–¿Por qué, cuál es la diferencia? –quiso saber su amiga.

–Pues no sabría explicártelo muy bien, mana –dijo Rosa Méndez–, pero es como coger con un hombre que no es del todo un hombre. Es como volver a ser niña, ¿me entiendes? Es como si te cogiera una roca. Una montaña. Tú sabes que vas a estar allí, arrodillada, hasta que la montaña diga ya está. Y que vas a quedar llena.

–¿Llena de qué? –le preguntó Rosa Amalfitano–, ¿llena de semen?

–No, mana, no seas lépera, llena de otra cosa, es como si te cogiera una montaña pero como si te cogiera dentro de una gruta, ¿me entiendes?

–¿Dentro de una caverna? –le preguntó Rosa Amalfitano.

–Así es –dijo Rosa Méndez.

–O sea es como si te follara una montaña dentro de una caverna o cueva que está en la misma montaña –dijo Rosa Amalfitano.

–Exactamente eso –dijo Rosa Méndez.

Y luego dijo:

–Me encanta la palabra follar, qué bonito hablan los españoles.

–Mira que eres rara –le dijo Rosa Amalfitano.

–Desde chiquita –dijo Rosa Méndez.

Y añadió:

–¿Quieres que te cuente otra cosa?

–A ver –dijo Rosa Amalfitano.

–Yo he follado con narcos. Te lo juro. ¿Quieres saber qué se siente? Pues se siente como si te cogiera el aire. Ni más ni menos, el mero aire.

(2666:414)

4.5.4.2 DISCURSO INDIRECTO LIBRE

El discurso indirecto libre es una de las formas de emancipación del discurso del personaje respecto al discurso del narrador; al eliminarse las marcas

sintácticas de la presencia de éste, se produce un discurso ambiguo en el que no se sabe quién es el enunciador: quien en realidad habla es el personaje, pero su discurso no es directo sino que está todavía mediatizado por la instancia narratorial externa (Genette1972:229. Garrido 1993:271). En la novel 2666, el discurso indirecto libre se evidencia en el siguiente párrafo: *Así que Pelletier y Espinoza, que pasaron por Bolonia como dos fantasmas, en su siguiente visita a Londres le preguntaron a Norton, diríase que resollantes, como si no hubieran dejado de correr o de trotar, en sueños o en la realidad, pero ininterrumpidamente, si ésta, la querida Liz que no había podido ir a Bolonia, amaba o quería a Pritchard. Y Norton les dijo que no. Y luego les dijo que tal vez sí, que era difícil dar una respuesta concluyente a este respecto. Y Pelletier y Espinoza le dijeron que ellos necesitaban saberlo, es decir que necesitaban una confirmación definitiva. Y Norton les dijo que por qué ahora, precisamente, se interesaban por Pritchard (2666: 101).* (Paz, 1995: 104)

4.5.4.3 DISCURSO INDIRECTO

El poeta la miró con interés (y también miró con interés a Imma, que no quitaba los ojos de sus poemas, poemas que había escrito hacía unos cinco años, según recordaba) y volvió a expeler el humo en las formas más caprichosas, como si durante su larga estancia en Mondragón se hubiera dedicado a perfeccionar tan singular arte. ¿Cómo lo haces?, preguntó Lola. Con la lengua y poniendo los labios de determinada manera, dijo. A veces, como si los tuvieras estriados. A veces, como si te los hubieras quemado tú mismo. A veces, como si estuvieras chupando una polla de tamaño mediano tirando a pequeño. A veces, como si

dispararas una flecha zen con un arco zen en un pabellón zen. Ah, entiendo, dijo Lola. Tú, recita un poema, dijo el poeta. Imma lo miró y levantó un poco más el libro, como si pretendiera ocultarse detrás de él. ¿Qué poema? El que más te guste, dijo el poeta. Me gustan todos, dijo Imma. Pues venga, recita uno, dijo el poeta. Cuando Imma hubo acabado de leer un poema que hablaba del laberinto y de Ariadna perdida en el laberinto y de un joven español que vivía en una azotea de París, el poeta les preguntó si tenían chocolate. No, dijo Lola. Ahora no fumamos, corroboró Imma, todas nuestras energías están empeñadas en sacarte de aquí. El poeta sonrió. No me refería a esa clase de chocolate, dijo, sino al otro, al que se hace con cacao y leche y azúcar. Ah, entiendo, dijo Lola, y ambas tuvieron que admitir que tampoco portaban golosinas de esa clase. Recordaron que en sus bolsos, envueltos en servilletas y papel de aluminio, llevaban dos bocadillos de queso y se los ofrecieron, pero el poeta pareció no oírlos. Antes de que empezara a anochecer una bandada de grandes pájaros negros sobrevoló el parque para perderse después en dirección norte. Por el camino de grava, con la bata blanca remoloneando por la brisa vespertina, apareció un médico. Al llegar junto a ellos le preguntó al poeta, llamándolo por su nombre como si fueran amigos de la adolescencia, qué tal se sentía. El poeta lo miró con una expresión de vacío y, tuteándolo también, dijo que estaba un poco cansado. El médico, que se llamaba Gorka y no debía de tener más de treinta años, se sentó al lado y le puso una mano en la frente y después le tomó el pulso. Pero si estás de puta madre, hombre, dictaminó. ¿Y las señoritas, cómo se

encuentran?, dijo después con una sonrisa optimista y saludable. Imma no contestó. Lola pensó en ese momento que Imma se estaba muriendo oculta detrás del libro. Muy bien, dijo, hacía tiempo que no nos veíamos y ha sido un encuentro maravilloso. ¿Así que ya os conocíais?, dijo el médico. Yo no, dijo Imma, y dio la vuelta a la página. Yo sí, dijo Lola, fuimos amigos hace unos años, en Barcelona, cuando él vivía en Barcelona. En realidad, dijo mientras levantaba la vista y contemplaba a los últimos pájaros negros, a los rezagados, emprender el vuelo justo cuando desde un conmutador oculto en el manicomio alguien encendía las luces del parque, fuimos algo más que amigos. Qué interesante, dijo Gorka siguiendo con la vista el vuelo de las aves que la hora y la luz artificial teñían de un fulgor dorado. ¿En qué año fue eso?, dijo el médico. En 1979 o 1978, ya no lo recuerdo, dijo Lola con un hilo de voz. No vaya a pensar que soy una persona indiscreta, dijo el médico, lo que pasa es que estoy escribiendo una biografía sobre nuestro amigo y mientras más datos reúna sobre su vida, pues mejor, miel sobre hojuelas, ¿no le parece? Algún día él saldrá de aquí, dijo Gorka alisándose las cejas, algún día el público de España tendrá que reconocerlo como uno de los grandes, no digo yo que le vayan a dar algún premio, qué va, el Príncipe de Asturias no lo va a tastar ni tampoco el Cervantes ni mucho menos va a apoltronarse en un sillón de la Academia, la carrera de las letras en España está hecha para los arribistas, los oportunistas y los lameculos, con perdón de la expresión. Pero algún día él saldrá de aquí. Eso es un

hecho. Algún día yo también saldré de aquí. Y todos mis pacientes y los pacientes de mis colegas. (2666: 223-224)

El componente dialogal se convierte en objeto privilegiado de la Semiótica Narrativa porque la novela constituye la expresión más adecuada del mundo dialogado y en el texto narrativo moderno el sujeto semiótico múltiple se manifiesta en la pluralidad de sus posiciones discursivas (Bajtín 1982:93). (Paz, 1995: 104)

4.6 FICCIÓN

4.6.1 UNIVERSOS FICCIONALES EN EL 2666

Uno de los procedimientos utilizados para este diálogo intersemiótico se basa en la alternancia del sujeto de la narración y de la ficción, nuevo aspecto de la polifonía bajtiniana, factor esencial del fenómeno narrativo moderno: el autor no sólo cede la palabra a narradores-personajes que utilizan su propia voz y su propio lenguaje, sino que también les cede la capacidad ficcional de modo que cada uno referencia al universo ficcional de su preferencia e incluso actúa en consecuencia dentro del universo básico de la novela, integrándose en mayor o menor medida en él. (Paz, 1995: 104)

4.6.2 UNA TEORÍA DE LA FICCIÓN NARRATIVA: LOS MUNDOS FICCIONALES

Desde nuestra perspectiva de una Semiótica textual pragmáticamente orientada, trataremos de explicar la ficcionalidad como un mecanismo específico de producción y recepción de los textos narrativos. Esta peculiaridad de la narración ficcional consiste en el cambio intencional del tercer elemento

implicado en el triángulo semiótico, el referente real, que es sustituido por un referente ficcional. Mientras que los actos comunicativos ordinarios son producidos e interpretados haciendo la referencia normal al mundo real tal como nosotros lo conocemos, las ficciones han de leerse haciéndola a un mundo ficcional, imaginario, que diseña el propio texto transformándose en un texto ficcional. (Paz, 1995: 107)

La ficcionalidad es, pues, el resultado de un proceso semiótico por el que un texto sólo produce su significación plena y adecuada y su efecto estético característico -la intriga y la evasión- cuando es leído de acuerdo con la referencia al mundo ficcional creado por él. Los relatos de ficción construyen y representan su de referencia a la vez que se refieren a él. (Paz, 1995: 107)

En el origen de nuestra concepción se encuentran las aportaciones de la filosofía analítica y, en concreto, la teoría de actos de habla tal como la expone Searle para tratar de explicar el funcionamiento peculiar de los textos de ficción (1975). Desde tal perspectiva, no nos interesa el tema clásico de los actos ilocutivos dentro de la ficción -si son verdaderos o falsos, serios o simulados, fingidos, decolorados...-, sino el funcionamiento de la narración ficcional. (Paz, 1995: 108)

Nuestra intención es la de pasar de la teoría de los actos de ficción a una teoría del texto ficcional, y para ello partimos del principio de que los actos de habla no son ficticios o simulados, sino que lo que es ficticio es el discurso resultante, un discurso ficcional o imaginario, emitido por una entidad ficcional, el narrador, que hace referencia a un mundo imaginario (cfr. Martínez Bonati

1978:66. Reisz de Rivarola, 1979:101 y ss.). Es ficticia la enunciación y el enunciado resultante porque el marco de referencia habitual es sustituido por un marco ficcional, en cuyo seno las aserciones del narrador y de los personajes son auténticas. (Paz, 1995: 108)

De acuerdo con la tesis de Searle para los actos ilocucionarios de la ficción, los textos ficcionales instauran un mecanismo referencial particular y específico, haciendo referencia a un mundo ficcional frente a los textos serios que deben interpretarse según la referencia normal al mundo real. Mientras en éstos las ilocuciones se realizan de acuerdo con las reglas verticales que ponen en relación el lenguaje con el mundo real, en los actos ilocutivos de la ficción tales reglas son suspendidas intencionalmente y sustituidas por un nuevo sistema de convenciones horizontales, que instauran la relación del discurso literario con el mundo de ficción por él representado (Searle 1975:326). El texto ficcional no produce su significación propia más que cuando la referencia se establece de acuerdo con ese sistema de convenciones evocado por el emisor, mucho más complejo que el sistema utilizado en el lenguaje ordinario (Pavel 1988:37 y 78). (Paz, 1995: 108)

Los actos de enunciación realizados en la ficción son tan reales como los que se realizan en la realidad, lo único que cambia es la naturaleza, real o ficcional, de los mundos de referencia. Searle habla de pseudorreferencialidad para caracterizar la referencia simulada a seres y objetos que no existen en el mundo real pero sí en el mundo ficcional o, como sugiere Mignolo (1981:115-117), los objetos y seres de la ficción no existen en el mundo actual del autor empírico, pero sí en el mundo actual del narrador, y éste puede referirse a ellos

auténticamente, puesto que son existentes en el mundo imaginario de la ficción, dotados de una existencia conceptual. (Paz, 1995: 108)

El texto ficcional es emitido y percibido ficcionalmente, es decir, emisor y receptor, investidos de una personalidad ficcional, están de acuerdo en interpretarlo situándose en un marco referencial ficcional; en eso consiste la convención de ficcionalidad: en el acuerdo implícito entre enunciador y enunciatario de que los mecanismos habituales de referencia están suspendidos y son sustituidos por los mecanismos de referencia al mundo ficcional que uno y otro están de acuerdo en considerar como verdadero y real (cfr. Smith Herrnstein 1978:23. Pavel 1988:156). La ficcionalización es, pues, el proceso de semiotización en virtud del cual inscribimos un texto en la convención de ficcionalidad y lo interpretamos como ficcionalmente verdadero (Mignolo 1981); las aserciones del narrador son aserciones auténticas y las acciones son auténticas acciones en ese mundo regido por la convención de ficcionalidad (Martínez Bonati 1983). (Paz, 1995: 108)

En la teoría del lector modelo de Eco, el texto narrativo describe un mundo, un estado de cosas y un curso de acontecimientos que suscita una interpretación por parte del lector, tal interpretación representa el mundo ficcional bosquejado en el curso de la interacción entre el texto y el lector modelo (1979, 1992:218). El emisor del relato no es el autor real, sino una proyección ficcional que llamamos narrador, cuya voz se integra en el universo de la ficción a la vez que lo crea y diseña mediante sus frases narrativo-descriptivas. También el lector debe proyectar un yo ficcional que se introduce en ese universo, con todas sus

consecuencias cognitivas y sensitivas, durante el tiempo de lectura. (Paz, 1995: 109)

4.6.3 MUNDOS FICCIONALES EN EL 2666

Los mundos ficcionales narrativos son sistemas semióticos construidos y descritos por el narrador en el proceso de elaboración y enunciación del relato que, de esta forma, engendra el universo de referencia en conexión con el cual debe ser leído para producir su significación y efectos cognoscitivos y estéticos específicos. Los sistemas semióticos específicos de la ficción narrativa son diseñados en la imaginación del lector cooperativo y competente a partir de los enunciados narrativo-descriptivos del narrador y se construyen a partir de materiales preexistentes en la realidad y en otros textos ficcionales o no ficcionales (mitos, historia, sueños...). (Paz, 1995: 109)

La concepción de los mundos ficcionales se basa en el modelo teórico de los mundos posibles desarrollado en el seno de la Lógica Modal. La noción de mundo posible, procedente de tal marco teórico, ha sido útil para resolver la dualidad fregeana entre el sentido de un signo (su intensión) y su referencia, los objetos del mundo con los que se relaciona de forma inmediata, su extensión. Si, para Frege, el valor de verdad de los enunciados depende de su referencia, de su adecuación a entidades existentes y factuales, el lenguaje de la literatura carecería de valor denotativo al carecer de un modo de ser referencial. Gracias al concepto lógico semántico de mundo posible, se admite un tipo diferente de referencia, no actual sino posible, y se permite hablar de entidades intensionales en términos extensionales. (Paz, 1995: 109)

Si la naturaleza de los mundos ficcionales se asemeja a los mundos considerados por la teoría modal, las ficciones lógicas de Carnap, es evidente que no puede hacerse una transposición literal de una noción lógica al estudio de la ficción literaria (cfr. Howell 1979:137. Pavel 1988:66. Pozuelo 1993:133 y ss.). Los mundos ficcionales no pueden restringirse ni a las concepciones de Lambert (1970) o Kripke (1972) ni a los modelos de Creswell (1972), excesivamente factual y materializante, o de Plantinga (1976), demasiado abstracto y conceptual. En este contexto, el planteamiento más aprovechable es sin duda el de Kripke, especialmente su distinción entre designadores rígidos, que mantienen la misma referencia en cualquier situación posible, y los designadores imprecisos, cuya referencia a distintos mundos actuales o posibles puede hacer variar su significación. En la línea abierta por Hintikka, tanto Plantinga como Walton identifican el mundo posible con el estado de cosas representado en un texto. (Paz, 1995: 110)

Los mundos ficcionales no pueden concebirse de acuerdo con la lógica y la ontología específica de los mundos posibles, a riesgo de restringir su lógica al aparato de una lógica preexistente (Parsons,1980), considerándolos como construcciones abstractas y vacías existentes en una estratosfera hipotética en la que serían descubiertos por los creadores de ficción. No son mundos considerados como posibles alternativas al mundo empírico, tal como ocurre en la corriente que arranca de Kripke, sino que se trata de mundos intrínseca y existencialmente vinculados a los textos que los representan y, de este modo, les dan una cierta existencia. Cervantes recurre a los universos ficcionales caballerescos o pastoriles configurados en esos tipos de libros, que él conocía

perfectamente, y se sirve de ellos para configurar el mundo ficcional de su novela. Los mundos ficcionales son sistemas contruidos y diseñados, más que entidades abstractas descubiertas en un hiperespacio lejano y misterioso, tal como los caracterizará el mismo Kripke en una célebre frase: los mundos posibles no se descubren mediante potentes telescopios, se les estipula (1972:67). (Paz, 1995: 110)

Es evidente que tanto los teóricos de la literatura que han partido de los planteamientos modales como los lógicos que han dado el paso hacia el tratamiento de la ficción literaria han hecho interesantes aportaciones: Hintikka (1969) se adelanta a la teoría de la ficción al afirmar que un mundo posible es el que describe una novela completa, definición que permitirá a Eco (1983) dar la respuesta exacta a la pregunta ¿cómo se escribe una novela?: se construye un mundo y se amuebla. (Paz, 1995: 110-111)

Una novela crea un mundo y lo describe o, al revés, describe un mundo y lo crea. Con buena parte de los teóricos de la ficción -Howell, Dolezel, Eco, Pozueloes necesario insistir en la dependencia que los mundos ficcionales -a diferencia de los mundos lógicos- guardan respecto a los textos que los materializan, y en este sentido Dolezel deja claro que se trata de construcciones de la actividad textual y sólo en ese sentido adquieren su existencia ficcional. Es la propia narración la que produce la ficción en el sentido preciso que tiene el término narrar de acto de producir ficciones narrativas. Como afirma Dolezel, un mundo posible o estado de cosas no actualizado se convierte en existente narrativo al encontrar su realización en un acto lingüístico y literario emitido con éxito (1989:237), generando un relato de ficción. (Paz, 1995: 111)

Los mundos posibles de la ficción narrativa han sido caracterizados como mundos indeterminados (Iser 1978), incompletos (Dolezel 1989 y 1994), disminuidos y pequeños (Hintikka 1989 y Eco 1992) puesto que no se nos dan todas las informaciones, datos y propiedades de los seres y objetos que contienen de modo que el lector nunca tiene un conocimiento completo de ellos, y debe aplicar su cooperación -mediante la inferencia y la presuposición- para llenar los vacíos dejados por el texto. El papel del lector es esencial en la convención de ficcionalidad, puesto que es él quien debe establecerla, suspendiendo las reglas referenciales que rigen el lenguaje ordinario, puesto que los mundos ficcionales sólo lo son en la medida en que son actualizados, experimentados, en el proceso de lectura. (Paz, 1995: 111)

Al producir un relato, el narrador configura el mundo en el que va a ambientar la historia contada. Mediante su discurso narrativo y descriptivo, la instancia narratorial amuebla ese mundo ficcional y estipula su modalidad lógica, es decir, el sistema de reglas y restricciones que lo regirán. Eco (1983. 1985:28-30) insiste en que, en el marco de una Semiótica Textual, los mundos ficcionales deben ser amueblados en el sentido de la necesidad de especificar el sistema de restricciones lógicas por las que se regirá ese mundo, los seres que en él habitan y los objetos que contiene. (Paz, 1995: 112)

La naturaleza ontológica y las diferentes modalidades en la lógica interna de los mundos ficcionales determinan el tipo de historia que en ellos puede desarrollarse, así como la configuración de la intriga que constituye su relato. Antes de abordar el complejo sistema de universos ficcionales que intervienen en la configuración narrativa y ficcional del Quijote, estableceremos la siguiente

tipología de mundos: (i) Mundo ficcional maravilloso. (ii) Mundo ficcional realista. (iii) Mundo ficcional fantástico y (iv) Mundos ficcionales híbridos (real-maravilloso y real-fantástico)⁵. No se trata, por supuesto, de diferentes grados de ficcionalidad, sino de una tipología narrativa. La ficción realista es, ontológicamente, tan ficción como la maravillosa o la real-fantástica (cfr. Pozuelo 1993:68-69). (Paz, 1995: 112)

Una de las principales innovaciones, en el 2666, es la heterogeneidad de universos ficcionales. Predomina el universo ficcional realista, a lo largo de la historia.

4.6.3.1 MUNDO FICCIONAL REALISTA DE LOS CRÍMENES

Mundo ficcional realista: se rige exclusivamente por las leyes del mundo natural según las modalidades de lo posible y de lo verosímil. El mundo representado en este tipo de ficción es un correlato del mundo real, lo más parecido posible a la realidad tal como la conocemos por nuestra experiencia cotidiana, con su lógica causal y racional. (Paz, 1995: 113)

El universo realista tiende a eliminar la distancia entre ficción y realidad, pero no deja por ello de ser tan ficción como la maravillosa: esta construido como un paralelo del mundo real, pero no se confunde en ningún momento con él, debido a la infranqueable frontera ontológica que los separa (la inaccesibilidad entre ficción y realidad). Los seres y los objetos en él integrados tienen las mismas propiedades que sus correlatos reales. (Paz, 1995: 113)

Quien asume la narración es el narrador extradiegético, en el 2666, hace referencia a los acontecimientos de los crímenes ocurridos en Santa Teresa. El

narrador diseña las cinco partes, indica la época y describe los espacios en donde se desenvuelve la historia. Se trata de un mundo realista, concretamente en México, a fines del siglo XX.

Los espacios de la ficción realista están amueblados por objetos y realidades conocidas y corrientes: libros, hoteles, bares, habitaciones, parques, hospitales, cementerios, etc. El realismo se de los crímenes se puede constatar:

Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerte se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años. Pero es probable que no fuera la primera muerte. Tal vez por comodidad, por ser la primera asesinada en el año 1993, ella encabeza la lista. Aunque seguramente en 1992 murieron otras. Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en dónde, en qué lugar se encuentra. La identificación de Esperanza Gómez Saldaña fue relativamente fácil. El cuerpo primero fue trasladado a una de las tres comisarías de Santa Teresa, en donde la vio un juez y la examinaron otros policías y le tomaron fotos. Al cabo de un rato, mientras fuera de la comisaría esperaba una ambulancia, llegó Pedro Negrete, el jefe de policía, seguido de un par de ayudantes, y procedió otra vez a examinarla. Cuando hubo terminado se reunió con el juez y con otros tres policías que lo esperaban en una oficina y les preguntó a qué conclusión habían llegado. La estrangularon, dijo el juez, está más claro que el agua. Los

policías se limitaron a asentir. ¿Se sabe quién es?, preguntó el jefe de policía. Todos dijeron que no. Bueno, ya lo averiguaremos, dijo Pedro Negrete, y se marchó con el juez. Su ayudante se quedó en la comisaría y pidió que le trajeran a los policías que habían encontrado a la muerta. Han vuelto a patrullar, le dijeron. Pues me los traen de vuelta, pendejos, dijo. Luego el cuerpo fue llevado a la morgue del hospital de la ciudad, en donde el médico forense le realizó la autopsia. Según ésta Esperanza Gómez Saldaña había muerto estrangulada. Presentaba hematomas en el mentón y en el ojo izquierdo. Fuertes hematomas en las piernas y en las costillas. Había sido violada vaginal y analmente, probablemente más de una vez, pues ambos conductos presentaban desgarros y escoriaciones por los que había sangrado profusamente. A las dos de la mañana el forense dio por terminada la autopsia y se marchó. Un enfermero negro, que hacía años había emigrado al norte desde Veracruz, cogió el cadáver y lo metió en un congelador. (2666: 444-445)

4.6.3.2 MUNDOS FICCIONALES HÍBRIDOS DE LOS ARAUCANOS

Los universos ficcionales híbridos: se admiten simultáneamente las leyes del mundo natural y sobrenatural, que se funden y confunden sin solución de continuidad. Los hechos maravillosos y extraordinarios pueden producir incertidumbre y asombro, pero éstos son resueltos inmediatamente, sin necesidad de un expediente racional, puesto que ha desaparecido la oposición entre las modalidades de lo posible y lo imposible, lo verosímil y lo inverosímil. (Paz, 1995: 113)

Los fenómenos maravillosos y prodigiosos (ficción real-maravillosa) o los fenómenos misteriosos y asombrosos (ficción real-fantástica) se aceptan naturalmente, sin exigir ningún tipo de explicación ni sobrenatural ni racional. La lógica de estos mundos propios de la ficción postmoderna (cfr. Paz Gago, J. M. ed. 1994) es una lógica absurda e irracional, admitiendo incluso las modalidades de lo incoherente y lo contradictorio⁶. Los seres y los objetos combinan propiedades normales con otras anormales, maravillosas y asombrosas, extravagantes o improbables. (Paz, 1995: 113)

En el 2666, se precia el el universo ficcional híbrido a través la de lectura que realiza Amalfitano:

Después se despertó y cocinó algo para su hija y para él, se encerró en su estudio y se sintió terriblemente cansado, incapaz de preparar una clase o de leer algo serio, así que volvió con resignación al libro de Kilapán. 17 pruebas. La prueba número 1 se titulaba Nació en el estado araucano. Allí se podía leer lo siguiente: «El Yekmonchi¹ llamado Chile,² geográfica y políticamente era igual al Estado griego, y como él, formando un delta, entre los paralelos 35 al 42, latitud respectiva.» Sin parar mientes en la construcción de la frase (donde decía formando debía decir formaba, sobran por lo menos dos comas), lo más interesante del primer párrafo era su, digamos, disposición militar. Ya de entrada un recto al mentón o una descarga de toda la artillería sobre el centro de la línea enemiga. La nota 1 aclaraba que Yekmonchi significaba Estado. La nota 2 afirmaba que Chile era una palabra griega cuya traducción era «tribu lejana ». Después venían las precisiones geográficas sobre el Yekmonchi

de Chile: «Se extendía desde el río Maullis hasta Chiligüe, más el occidente argentino. La Ciudad Madre rectora, o sea, el Chile, propiamente tal, se encontraba entre los ríos Butaleufu y el Toltén; como el estado griego estaba rodeado de pueblos aliados y consanguíneos, los que obedecían a los Küga Chiliches (es decir a la tribu –Küga– chilena – Chiliches: gente de Chile. Che: gente–, como minuciosamente se encargaba de recordar Kilapán), que les enseñaban las ciencias, las artes, los deportes y sobre todo la ciencia de la guerra.» Más adelante Kilapán confesaba: «El año 1947 (aunque Amalfitano sospechó que en esa fecha podía haber una errata y no tratarse del año 1947 sino del año 1974) abrí la tumba de Kurillanka, que estaba bajo el Kuralwe principal, cubierto por una piedra lisa. Sólo quedaban una katankura, un metawe, pato, una joya de obsidiana, como punta de flecha para el pago del “peaje” que el alma de Kurillanka debía pagar a Zenpilkawe, el Caronte griego, para que lo llevara a través del mar a su lugar de origen: una isla lejana en el mar. Estas piezas fueron repartidas entre los museos araucanos de Temuco, el futuro Museo Abate Molina, de Villa Alegre y el Museo Araucano de Santiago, que pronto se abrirá al público.» La mención de Villa Alegre daba pie para que Kilapán agregara una nota de lo más curiosa. Decía: «En Villa Alegre, antes llamada Warakulen, reposan los restos del abate Juan Ignacio Molina, traídos desde Italia a su pueblo natal. Fue profesor de la Universidad de Bolonia, donde su estatua preside la entrada al panteón de los Hijos Ilustres de Italia, entre las estatuas de Copérnico y Galileo. Según Molina existe un parentesco indudable entre griegos y

araucanos.» Este Molina había sido jesuita y naturalista, y su vida había discurrido entre los años 1740 y 1829. (2666, 278:279)

La prueba número 2, sin duda la que más interesaba a Amalfitano, se titulaba Es hijo de mujer araucana y empezaba de la siguiente manera: «A la llegada de los españoles, los araucanos establecieron dos conductos de comunicaciones desde Santiago: la telepatía y el adkintuwe.⁵⁵ Lautaro,⁵⁶ por sus relevantes condiciones telepáticas, siendo todavía niño, fue llevado al norte con su madre, para ponerlo al servicio de los españoles. Fue de esta forma como Lautaro contribuyó a la derrota de los españoles. Como los telépatas podían ser eliminados y cortadas las comunicaciones, se creó el adkintuwe. Sólo después del año 1700 se percataron los españoles del envío de mensajes por medio del movimiento de las ramas. Estaban desconcertados por el hecho de que los araucanos sabían todo lo que pasaba en la ciudad de Concepción. Aunque lograron descubrir el adkintuwe, jamás lograron traducirlo. De la telepatía no sospecharon jamás, atribuyéndolo a «contacto con el diablo», el que les comunicaba las cosas que pasaban en Santiago. Desde la capital partían tres líneas de adkintuwe: una por los contrafuertes de la cordillera de Los Andes; otra por la orilla del mar, y una tercera, por el valle central. El hombre primitivo desconocía el lenguaje; se comunicaba por emisiones de la mente, como lo hacen los animales y las plantas. Cuando recurrió a los sonidos y a los gestos y movimientos de las manos para comunicarse, empezó a perder el don de la telepatía, lo que se acentuó al encerrarse en las ciudades alejándose de la naturaleza. Aunque los

araucanos tenían dos clases de escritura, el Prom, con nudos hechos en cuerdas,⁵⁷ y el Adentunemul,⁵⁸ escritura en triángulos, jamás descuidaron la telecomunicación; muy al contrario, especializaron algunos Kügas cuyas familias fueron repartidas por toda la América, islas del Pacífico y extremo sur, para que jamás un enemigo los cogiera de sorpresa. Por medio de la telepatía se mantuvieron siempre en contacto con los emigrantes de Chile que primero se establecieron en el norte de la India, donde fueron llamados arios, de ahí se dirigieron a los campos de la primitiva Germania para bajar después al Peloponeso, de donde viajaban hacia Chile, por el camino tradicional hacia la India y a través del Océano Pacífico.» Acto seguido y sin que viniera a cuento, Kilapán decía: «Killenkusi fue sacerdotisa Machi, 59 su hija Kinturay debía sucederle en su cargo o dedicarse al espionaje; se decidió por esto último y el amor por el irlandés; le brindaba esta oportunidad la esperanza de llegar a tener un hijo que, como Lautaro y el mestizo Alejo, se criaría entre los españoles, y como ellos un día pudiera capitanear las huestes de los que deseaban expulsar a los conquistadores más allá del Maule, porque la ley del Admapu prohíbe a los araucanos pelear fuera del Yekmonchi. Su esperanza se hizo realidad y en la primavera⁶⁰ del año 1777, en el lugar llamado Palpal, una mujer araucana soportaba de pie los dolores del parto, porque la tradición decía que no puede nacer un hijo fuerte de una madre débil. El hijo llegó y se convirtió en el Libertador de Chile». (2666, 282:284)

Las notas a pie de página dejaban bien claro, por si aún no lo estaba, la clase de barco ebrio en que se había embarcado Kilapán. La nota 55, Adkintuwe, decía: «Los españoles después de muchos años lograron percatarse de su existencia, pero jamás lograron traducirlo.» La 56: «Lautaro, sonido veloz (taros en griego significa veloz).» La 57: «Prom, palabra contracta del griego por Prometeo, Titán que robó la escritura a los dioses, para dársela a los hombres.» La 58: «Adentunemul, escritura secreta, compuesta de triángulos.» La 59: «Machi, adivina. Del verbo griego mantis, que significa adivinar.» La 60: «Primavera. La Ley del admapu ordenaba que los hijos fueran engendrados en verano, cuando todos los frutos están maduros; en esta forma nacen en la primavera cuando la tierra despierta con toda su fuerza; cuando nacen todos los animales y las aves». (2666, 284)

Por lo que se concluía que, 1: todos los araucanos o buena parte de éstos eran telépatas. 2: la lengua araucana estaba estrechamente ligada a la lengua de Homero. 3: los araucanos viajaban por todas partes del globo terráqueo, especialmente por la India, por la primitiva Germania y por el Peloponeso. 4: los araucanos eran unos estupendos navegantes. 5: los araucanos tenían dos clases de escritura, una basada en nudos y la otra en triángulos, esta última secreta. 6: no quedaba muy claro en qué consistía la comunicación que Kilapán llamaba adkintuwe y que los españoles, aunque se percataron de su existencia, nunca fueron capaces de traducir. ¿Tal vez el envío de mensajes por medio del movimiento de las ramas de árboles situados en lugares estratégicos como cimas de

montes? ¿Algo similar a la comunicación por medio de humo de los indios de las praderas de Norteamérica? 7: por el contrario, la comunicación telepática jamás fue descubierta y si en algún momento dejó de funcionar fue porque los españoles mataron a los telépatas. 8: la telepatía, por otra parte, permitió que los araucanos de Chile se mantuvieran en contacto permanente con los emigrantes de Chile desparramados por lugares tan peregrinos como la poblada India o la verde Alemania. 9: ¿se debía deducir de todo esto que Bernardo O'Higgins también era telépata? ¿Se debía deducir que el propio autor, Lonko Kilapán, era telépata? Pues sí, se debía deducir. (2666, 284:285)

4.7 ESTRUCTURACIÓN

4.7.1 LA CONFIGURACIÓN DE LA INTRIGA EN EL 2666

Como texto narrativo que es, la novela es enunciada por un narrador que lleva a cabo la representación de una intriga completa. La historia o conjunto de acciones en su sucesión lógica y cronológica es presentadas en el relato en una disposición específica, lo que nosotros llamamos, con Ricoeur (1983), la configuración en intriga característica de la narración ficcional. (Paz, 1995: 172)

La configuración de la intriga responde a la estructura secuencial que describió Brémond al enunciar una lógica de las acciones narrativas como procesos que se desencadenan, se desarrollan y se cierran generando de este modo el relato (1973 y 1981: 66). Los textos narrativos, pues, pueden sintetizarse en una macrosecuencia, formada por secuencias y microsecuencias

encadenadas, enclavadas o enlazadas que se integran en la dinámica de la intriga global. (Paz, 1995: 172)

La secuencia elemental es una serie variable y flexible de tres funciones – o acciones consideradas desde la perspectiva de su pertinencia en el desarrollo de la intriga, tal como las definió Propp (1928) - que se suceden según una lógica natural: la primera función abre la posibilidad de un proceso que se desarrolla en el seno de la segunda función y se cierra en la tercera en forma de resultado alcanzado (Brémond 1973:30. 1981: 66). La estructura del texto narrativo de ficción consiste, pues, en la integración de esas unidades jerarquizadas -funciones, micro y macrosecuencias- en el movimiento global de la intriga, la progresión que conduce una situación y unos personajes de un principio a un fin, de un conflicto inicial a su solución final, sea ésta positiva o negativa. (Paz, 1995: 172)

Así, es posible ver en 2666 una estructura compuesta por tres piezas: dos bloques y una zona de tránsito entre el primero y el segundo. Las cinco partes que conforman la obra, “Críticos”, “Amalfitano”, “Fate”, “Crímenes” y “Archimboldi” se conectan a través de diversos temas y recursos narrativos que conducen a la exaltación y exploración de la dicotomía intelecto-otra racionalidad. Siguiendo esta lectura, la novela estaría constituida por un primer bloque en donde predomina temáticamente lo intelectual y un segundo bloque en donde lo que predomina es el universo de una realidad diferente a la convencional o racional. Ahora, estos dos ámbitos están conectados por una zona de tránsito, por un espacio narrativo en donde el mundo relatado va

perdiendo las anclas intelectuales para sumergirse en el caos. Esta zona es la tercera parte de la novela, La parte de Fate. (Rodríguez, 2014)

4.7.2 LA SECUENCIA COMPLEJA

La estructuración del relato, en el 2666, es compleja. Las secuencias narrativas se relacionan entre las cinco partes entre sí.

La intriga de la novela está en función directa la estructura del texto narrativo pues integra en unidades jerárquicas.

F1. “La parte de los críticos” narra la historia de cuatro académicos europeos.

F2. “La parte de Amalfitano”, tiene como protagonista al profesor chileno Óscar Amalfitano

F3. “La parte de Fate”, tiene como protagonista a un periodista afroamericano.

F4. “La parte de los crímenes”, narra la historia de los asesinatos que ocurren en Santa Teresa.

F5. “La parte de Archiboldi”, es la historia de Benno von Archiboldi.

4.7.3 LA SECUENCIA SIMPLE

La organización secuencial nítidamente estructurada en el 2666, está íntimamente ligada a los bloques narrativos en las cinco partes de la novela. Lo cierto es que se trata de una estructura narrativa superior, la secuencia simple formada por tres acciones funcionales y, en este sentido, la historia de desenvuelve, constituye un microrrelato.

4.7.4 EL PRIMER BLOQUE NARRATIVO

F1. Primer contacto con Archimboldi a través de sus obras por te de los críticos.

F2. Los críticos se especializan en la obra de Archimboldi. Asisten a congresos literarios, coloquios literarios y encuentros literarios

F3. Los críticos en busca de Archimboldi.

4.7.5 EL SEGUNDO BLOQUE NARRATIVO

F1. Reseña de la vida de Amalfitano.

F2. La despedida de Lola y la relación que entabla con el poeta loco.

4.7.6 EL TERCER BLOQUE NARRATIVO

F1. El sepelio de la madre de fate.

F2. Fate y el encuentro con Seaman. Fate de reportero deportivo.

F3. Fate y su relación amorosa con Rosa Amalfitano.

4.7.7 EL CUARTO BLOQUE NARRATIVO

F1. La narración forense de los asesinatos que ocurren en Santa Teresa.

F2. Klaus Haas, el principal sospechoso.

4.7.8 EL QUINTO BLOQUE NARRATIVO

F1. Archimboldi en Santa Teresa.

F2. Klaus, acusado de los asesinatos.

4.7.9 LA UNIDAD ESTRUCTURAL EN EL 2666

La primera unidad “La parte de los críticos” narra la historia de cuatro académicos europeos, el francés Pelletier, el español Espinoza, el italiano Morini y la británica Norton, a quienes los une la fascinación por un enigmático escritor alemán de posguerra, Benno von Archimboldi, que parece haber desaparecido, y a quien buscan de manera obsesiva. Tres de ellos siguen su pista hasta Santa Teresa, en el norte de México, donde toman conocimiento de los crímenes atroces de mujeres que se suceden en la zona. Allí establecen relación con otros académicos, entre ellos el profesor Amalfitano, experto y traductor de las obras de Archimboldi, y protagonista de la segunda sección de la novela. (Saldías, 2015)

La segunda unidad, de 2666, “La parte de Amalfitano”, tiene como protagonista al profesor chileno Óscar Amalfitano que ya conocemos de la primera sección; es un exiliado que salió de Chile a consecuencia del golpe de Estado. Después de ejercer como catedrático de Filosofía en la Universidad Autónoma de Barcelona y de haber sufrido el abandono de su esposa, acepta una oferta de trabajo en la universidad de Santa Teresa. Allí llega junto con su hija adolescente, Rosa. Amalfitano asiste y guía a los académicos europeos que llegan a Santa Teresa siguiendo una pista sobre el posible paradero del escritor alemán. Amalfitano vive subsumido en la preocupación por la seguridad de su hija y obsesionado por un libro que cuelga en el patio de su casa. Dibuja figuras geométricas con nombres de filósofos en los vértices, y cree oír la voz de su padre muerto. (Saldías, 2015)

La tercera unidad, de la novela, “La parte de Fate”, tiene como protagonista a un periodista afroamericano que llega de los Estados Unidos a Santa Teresa para cubrir una crónica sobre una pelea de boxeo. En Santa Teresa se entera de los crímenes al conocer al periodista Chucho Flores, quien tiene una relación amorosa con Rosa, la hija de Amalfitano. Hacia el fin de esta tercera parte de la novela, y antes de que Fate emprenda el viaje de regreso a los Estados Unidos, junto con Rosa Amalfitano, acompañan a la periodista Guadalupe Roncal a la cárcel de Santa Teresa para entrevistar al principal acusado por los crímenes de Santa Teresa: Klaus Haas. (Saldías, 2015)

La cuarta unidad, de 2666, “La parte de los crímenes”, narra la historia de los asesinatos que ocurren en Santa Teresa, y de Klaus Haas, el principal sospechoso para las autoridades de Santa Teresa. El asesinato de más de cien mujeres se narra de una manera acumulativa, y aparentemente sin conexión entre sí. Klaus Haas, ciudadano estadounidense de origen alemán, se revelará como sobrino del enigmático escritor Benno von Archimboldi en la quinta y última sección de la novela. (Saldías, 2015)

La quinta unidad, “La parte de Archimboldi”, es la historia de Benno von Archimboldi, el escritor obsesivamente rastreado por los cuatro académicos en “La parte de los críticos”, nacido como Hans Reiter en un pueblo prusiano en 1920. La acción ficticia de esta última parte, traslada al lector al contexto del comienzo del período de entreguerras, de la Segunda Guerra Mundial, de la Unión Soviética de Stalin para culminar, como todas las demás historias, en Santa Teresa. Archimboldi va a Santa Teresa a visitar a su sobrino Klaus, acusado de los asesinatos allí perpetrados. Así, Santa Teresa y los crímenes se

convierten en el hilo conductor de las cinco secciones que conforman la novel, (Saldías, 2015)

Quizás es necesario señalar, para comenzar, que 2666 no es un libro sino cinco libros. O un libro con cinco partes: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi”. Ahora bien, no hay que pensar en la segunda parte como la continuación (de cualquier naturaleza) de la primera, ni siquiera como un racconto o una segunda visión de los mismos hechos. Y esto mismo ocurre con el resto de las otras “partes”. Al llegar al final del libro, no se llega al fin ni al cierre de nada. Sin embargo, al leer la historia de Archiboldi, se puede vislumbrar la idea de cierto principio u origen (aunque no se trata, en ningún caso, de una novela “contada al revés”). (Donoso, 2005)

4.8. CRONOTOPÍA

4.8.1 EL TIEMPO Y EL ESPACIO DE LA FICCIÓN EN EL 2666

El cronotopo es el lugar en que los nudos de la narración se atan y se desatan. Puede decirse sin ambages que a ellos pertenece el sentido que da forma a la narración. [...] El tiempo se vuelve efectivamente palpable y visible; el cronotopo hace que los eventos narrativos se concreten, los encarna, hace que la sangre corra por sus venas. Un evento puede ser comunicado, se convierte en información, permite que uno pueda proporcionar datos precisos respecto al lugar y tiempo de su acontecer. Pero el evento no se convierte en una figura. Es precisamente el cronotopo el que proporciona el ámbito esencial para la manifestación, la representabilidad de los eventos [...] profundamente espacial

y concreto. No está separado de la tierra ni de la naturaleza. Él, como la vida entera de los seres humanos, existe únicamente en la superficie. La vida agrícola del hombre y la vida de la naturaleza (de la tierra) son medidas por una y la misma escala, por los mismos eventos; tienen los mismos intervalos, inseparables uno del otro, presentes como un (indivisible) acto de trabajo y conciencia. La vida humana y la naturaleza son percibidas dentro de las mismas categorías. (Bajtin, 1981:250)

El tiempo es una circunstancia que constituye una dimensión esencial de la novela, género definido como un arte temporal, como una cronofanía. En el relato de ficción, en efecto, las informaciones temporales son abundantísimas, incluso más abundantes que en el relato histórico. (Paz, 1995: 200)

Todas estas manifestaciones sintagmáticas expresan el transcurso del tiempo de la historia no sólo mediante los lexemas que designan las unidades cronológicas como los meses, semanas, días y horas, sino también mediante la expresión léxica de las diferentes partes de la jornada -mañana, tarde y noche- y de los períodos transicionales como el amanecer o el anochecer, junto con las acciones que implican una connotación horaria como las diferentes comidas y períodos dedicados al descanso: el almuerzo, la sobremesa, la siesta, la cena o el sueño nocturno, Paz (1994: 84). La experiencia de la temporalidad en la novela se basa fundamentalmente en lo que Bajtin (1979 in 1984:232) llama el tiempo cíclico, el que articula los momentos de la vida y de las actividades del hombre y de la naturaleza, estrechamente relacionados con el tiempo de los ciclos míticos característicos de las novelas. (Paz, 1995: 200)

Se especifica la fecha, mayo de 1994, en relación con el cadáver encontrado unos días antes. Estas referencias son permanentes en el texto. La intención es que el lector comprenda el sentido temporal, basado en las marcas cronológicas, dadas por el calendario. Estas marcas responden a un registro realista; no se trata de alterar el tiempo ni de realizar juegos en este sentido. Así, los lectores enfrentan un “informe” de lo ocurrido en los últimos cuatro años, en relación con los crímenes cometidos en Santa Teresa. (Torneró, 2013: 152)

Y es que, efectivamente, Santa Teresa se presenta como el eje físico de la enfermedad, donde convergen las líneas de la narración, el punto equidistante para todos aquellos que se han topado con Archiboldi; para el mismo escritor también lo será. Bolaño atribuye al pueblo (o ciudad, nunca queda del todo claro) una contradictoria dualidad: es la zona con menor cesantía de todo el país, pero a la vez la tasa de crímenes es muy superior al promedio. Constituida por un conjunto de fábricas, una serie de poblaciones o colonias y rodeada de cerros baldíos y basureros municipales y clandestinos, no parece existir un centro en Santa Teresa; solo la universidad muestra una apariencia que, si bien es absurda e irónica —en medio del desierto, un centro de estudios dedicado a las humanidades— se aleja un tanto de la inmundicia circundante. (Cabrera, 2005)

Lo que finalmente une, de una u otra manera, a todos los personajes son los asesinatos que se suceden inexplicablemente en la ciudad de Santa Teresa (trasunto de Ciudad Juárez en la novela). Todos los personajes llegan a Santa Teresa por diferentes motivos: los críticos de literatura que buscan a Archiboldi; Amalfitano, el profesor chileno que trabaja en la Universidad de Santa Teresa; Oscar Fate, el reportero norteamericano que viene a cubrir un partido de box; y,

finalmente Archiboldi mismo. Todos se implican y son testigos de la horrorosa realidad en la que viven las mujeres de esta ciudad, presas del pánico de ser la siguiente víctima. (Donoso, 2005)

Lo primero que salta a la vista es el espacio geográfico en el que confluyen cada una de las partes: el norte mexicano, cerca de la frontera con Estados Unidos, la ciudad de Santa Teresa, fiel trasunto de Ciudad Juárez. El desierto es el escenario que reúne las cinco partes de esta novela y ello es anunciado desde el epígrafe, el que, por las luces y sombras que arroja, bien puede ser considerado otra pieza de este puzzle que lleva por título 2666. (Walker, 2010)

En 2666 la imagen del norte mexicano ha cambiado y está definida por la dinámica de la frontera. A Bolaño no le importan tanto los contrastes como el continuo cultural que se forma en ese espacio. En la novela hay un hormigueo constante de personajes moviéndose a uno u otro lado; esto se ve especialmente en “La parte de Fate” y “La parte de los crímenes”. En una reseña de la novela El asunto de Sinaloa de Barry Gifford recogida en el libro Entre paréntesis, Bolaño habla de “la soledad de la frontera, de ese territorio mítico entre los Estados Unidos y México, y la soledad de todos los hombres”. Volviendo a 2666 podemos decir que Santa Teresa se ubica, entonces, en un territorio mítico. Pensamos que esta categoría tiene que ver con el discurrir del tiempo histórico. Se trata, entonces, de un territorio fuera de la historia, o al menos sumergido en una temporalidad diferente, (Presenza, 2013).

4.8.2 VELOCIDAD Y RITMO DEL RELATO EN EL 2666

Una estrategia fundamental para crear la ilusión de referencia temporal real es la velocidad del relato que el narrador regula manipulando la extensión del texto con respecto a la duración temporal de la historia: las horas, días o meses que abarcan los acontecimientos sucedidos pueden ser espacializados textualmente en un mayor o menor número de páginas, párrafos o líneas, obteniéndose así una mayor rapidez o lentitud (Paz Gago, 1995:201). Es en este aspecto del 2666, donde estudiamos la semiótica del tiempo narrativo el cual se ocupa el tiempo del relato.

La novela inicia con un conjunto de reseñas biográficas, de los críticos literarios, de carácter retrospectivo. El ritmo narrativo es irregular en el 2666, en *La parte de los críticos*. Además la narración es retrospectiva. En tanto que la narración es retrospectiva. La velocidad narrativa es acelerada. “*La primera vez que Pelletier, Morini, Espinoza y Norton se vieron fue en un congreso de literatura alemana contemporánea celebrado en Bremen, en 1994. Antes, Pelletier y Morini se habían conocido durante las jornadas de literatura alemana celebradas en Leipzig en 1989, cuando la DDR estaba agonizando, y luego volvieron a verse en el simposio de literatura alemana celebrado en Mannheim en diciembre de ese mismo año (y que fue un desastre, con malos hoteles, mala comida y pésima organización). En el encuentro de literatura alemana moderna, celebrado en Zurich en 1990, Pelletier y Morini coincidieron con Espinoza. Espinoza volvió a ver a Pelletier en el balance de literatura europea del siglo XX celebrado en Maastricht en 1991...*” (2666: 23)

4.8.2.1 EL RITMO NARRATIVO NORMAL EN LA PARTE DE LOS CRÍTICOS

En el primer bloque del 2666, las primeras 9 páginas, transcurren 3 años, desde 1992 hasta 1995. La velocidad narra es acelerada. El ritmo narrativo promedio es 2 páginas por año.

Segundo bloque narrativo, en la novela 2666. Se narran encuentros espontáneos de los críticos. Además de los diálogos entre Norton y Morini, son extensas estas transiciones narrativas hacen que la novela adquiera una velocidad narrativa desacelerada. El ritmo narrativo sigue siendo irregular, en 26 páginas transcurren un año, desde 1996 hasta 1997.

Tercer bloque narrativo en el 2666, ocurre desde el año 1997, hasta el final de la primera parte. En síntesis adquiere una menor velocidad del relato a consecuencia de las extensas escenas dialógicas. En este bloque se narra la salida de los críticos en busca de Benno von Archimboldi.

4.8.2.2 EL RITMO NARRATIVO NORMAL EN LA PARTE AMALFITANO

Las cartas dirigidas Amalfitano por parte de su esposa, narra las aventuras amorosas con el poeta, que vivía en el manicomio de Mondragón. El ritmo narrativo irregular. La velocidad narrativa es 5 veces más lenta en relación a la primera parte de la novela. El tiempo es un factor importante en la novela del 2666, pues configura la secuencia narrativa.

4.8.2.3 EL RITMO NARRATIVO NORMAL EN LA PARTE DE LOS CRÍMENES

En La parte de los crímenes, el ritmo narrativo es regular, en promedio una página por mes. Se narran los crímenes, asesinatos y violaciones de

mujeres, que ocurren entre 1993 y 1997 en Santa Teresa. La velocidad narrativa es acelerada. Podemos apreciar una muestra cronológica de los asesinatos ocurridos en Santa Teresa

Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres (2666: 444). Cinco días después, antes de que acabara el mes de enero, fue estrangulada Luisa Celina Vázquez (2666: 444). A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta (2666: 445). En marzo, la locutora de la radio El Herald del Norte, empresa hermana del periódico El Herald del Norte, salió a las diez de la noche de los estudios de la emisora en compañía de otro locutor y del técnico de sonido (2666: 446). Un mes después, un afilador de cuchillos que recorría la calle El Arroyo, en los lindes entre la colonia Ciudad Nueva y la colonia Morelos, vio a una mujer que se agarraba a un poste de madera como si estuviera borracha (2666: 447). Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda (2666: 449). La primera muerte de mayo no fue jamás identificada, por lo que se supuso que era una emigrante de algún estado del centro o del sur que paró en Santa Teresa antes de seguir viaje rumbo a los Estados Unidos (2666: 450). En mayo ya no murió ninguna otra mujer, descontando a las que murieron de muerte natural, es decir de enfermedad, de vejez o de parto (2666: 453). En junio murió Emilia Mena Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Corinto (2666: 466). La última muerte de aquel mes de junio de 1993 se llamaba Margarita López

Santos y había desaparecido hacía más de cuarenta días (2666: 469). En julio no hubo ninguna muerta. En agosto tampoco (2666: 470). En septiembre se encontró a otra muerta. Estaba en el interior de un coche en el fraccionamiento Buenavista, a espaldas de la colonia Lindavista (2666: 486). En octubre apareció, en el basurero del parque industrial Arsenio Farrell, la siguiente muerta (2666: 486). A mediados del mes de noviembre Andrea Pacheco Martínez, de trece años, fue raptada al salir de la escuela secundaria técnica 16 (2666: 490). El veinte de diciembre se registró el último caso de muerte violenta con víctima femenina de aquel año de 1993. (2666: 491)

La primera mujer muerta del año 1994 fue encontrada por unos camioneros en un desvío de la carretera a Nogales, en medio del desierto (2666: 491). La siguiente muerta fue Lucy Anne Sander. Vivía en Huntville, a unos cincuenta kilómetros de Santa Teresa, en Arizona, y había estado primero en El Adobe, con una amiga, y luego cruzaron la frontera en coche, dispuestas a vivir, aunque sólo fuera parcialmente, la noche inacabable de Santa Teresa (2666: 508). Dos semanas después, en mayo de 1994, fue secuestrada Mónica Durán Reyes a la salida de la escuela Diego Rivera, en la colonia Lomas del Toro (2666: 515). En julio de 1994 no murió ninguna mujer pero apareció un hombre haciendo preguntas. La siguiente muerta apareció en agosto de 1994, en el callejón de Las Ánimas, casi al final, en donde hay cuatro casas abandonadas, cinco si contamos la casa de la víctima. Ésta no era una desconocida, pero, cosa curiosa, nadie supo decir cómo se llamaba (2666: 521-522). La Vaca murió en agosto de 1994 (2666: 529). En noviembre, en el segundo piso de un edificio en construcción, unos albañiles encontraron el cuerpo de una mujer de

aproximadamente treinta años, de un metro cincuenta, morena, con el pelo teñido de rubio, con dos coronas de oro en la dentadura, vestida únicamente con un suéter y un hot-pant o short o pantalón corto (2666: 531). En el mismo mes de noviembre de 1994 se encontró en un lote baldío el cadáver medio quemado de Silvana Pérez Arjona (2666: 532). Antes de que acabara el año 1994, Harry Magaña viajó a Chucarit y localizó a la muchacha que le escribía cartas de amor a Miguel Montes (2666: 549).

El año de 1995 se inauguró con el hallazgo, el cinco de enero, de otra muerta (2666: 62). En febrero murió María de la Luz Romero (2666: 564). En agosto de 1995 fueron encontrados los cuerpos de siete mujeres y Florita Almada apareció por segunda vez en la televisión de Sonora y dos policías de Tucson estuvieron en Santa Teresa haciendo preguntas (2666: 569). Por lo que respecta a las mujeres muertas de agosto de 1995, la primera se llamaba Aurora Muñoz Álvarez y su cadáver se encontró en el arcén de la carretera Santa Teresa-Cananea (2666: 575). En los primeros días de septiembre apareció el cuerpo de una desconocida a la que luego se identificaría como Marisa Hernández Silva, de diecisiete años, desaparecida a principios de julio cuando iba camino a la preparatoria Vasconcelos, en la colonia Reforma (2666: 580). En octubre no apareció ninguna mujer muerta en Santa Teresa, ni en la ciudad ni en el desierto, y las obras para eliminar el basurero clandestino de El Chile se interrumpieron definitivamente (2666: 592). En octubre de 1995 no apareció ninguna mujer muerta en Santa Teresa ni en sus alrededores (2666: 617). En diciembre, en un descampado de la colonia Morelos, a la altura de la calle Colima y la calle Fuensanta, no lejos de la preparatoria Morelos, se encontró el cadáver

de Michelle Requejo, desaparecida una semana antes (2666: 619). Las dos siguientes muertas también fueron halladas en diciembre de 1995 (2666: 621). En enero de 1996 Klaus Haas volvió a reunir a la prensa (2666: 625). Enero de 1996, sin embargo, no fue un mal mes para la policía de la ciudad. Tres tipos murieron a balazos en un bar cercano a la vieja vía del tren, presumiblemente en un ajuste de cuentas entre narcos (2666: 626). La última semana de abril se encontró otra mujer muerta (2666: 626). En mayo de 1996 no se encontraron más cadáveres de mujeres (2666: 626). A finales de junio se encontró el cadáver de otra desconocida, a la salida de la colonia El Cerezal, cerca de la carretera a Pueblo Azul (2666: 637). En julio se encontró el cadáver de una mujer a unos quinientos metros del arcén de la carretera a Cananea (2666: 641). Del uno al quince de agosto hubo una ola de calor y fueron halladas otras dos muertas (2666: 645). El diecisiete de agosto fue encontrada en su habitación colgando de una soga, la profesora Perla Beatriz Ochoterena, de veintiocho años y natural del pueblo de Morelos, casi en la frontera entre los estados de Sonora y Chihuahua (2666: 646). El veinte de agosto fue encontrado en un despoblado cercano al cementerio del oeste el cuerpo de una nueva víctima (2666: 646). En septiembre casi no hubo asesinatos de mujeres (2666: 649). En octubre se encontró el cuerpo de otra mujer en el desierto, al sur de Santa Teresa, entre dos pistas vecinales (2666: 650). El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este, en la carretera de terracería que corre, digamos, paralela a la línea fronteriza y que luego se

bifurca y se pierde al llegar a las primeras montañas y a los primeros desfiladeros.

4.8.3 EL CRONOTOPO CONFIGURANTE DE LA NOVELA

Si, como los estudios filosóficos y científicos contemporáneos nos han mostrado, el espacio y el tiempo son dos dimensiones indisolublemente solidarias, la Teoría de la literatura ha puesto de relieve la correlación esencial de las coordenadas espacio-temporales en la novela, el fenómeno que Bajtin (1975 y 1979) denominó la cronotopía. La solidaridad entre el tiempo y el espacio, que se manifiesta tanto en el mundo real como en la ficción narrativa, hace que el componente espacial esté en correlación perfecta con el sistema temporal de la novela. (Paz, 1995: 204)

La experiencia de la temporalidad en la novela se basa fundamentalmente en lo que llama el tiempo cíclico, el que articula los momentos de la vida y de las actividades del hombre y de la naturaleza. (Bajtin, 1979 in 1984:232)

Como pone de relieve Ricoeur (1984:113), la experiencia del tiempo en el relato es una experiencia ficticia pues no es el tiempo real el que transcurre, el tiempo del autor y de los lectores empíricos, sino el tiempo ficcional que corresponde al mundo de ficción diseñado en la novela y a los entes ficcionales que lo habitan. Se trata de un tiempo semiotizado -un pseudotiempo (Genette 1972:72; Garrido 1993:161)- cuyo transcurso y funcionamiento general sólo tiene pertinencia en el sistema semiótico ficcional. (Paz, 1995: 201)

De acuerdo con la lógica natural del universo básico de la novela, el narrador refleja una temporalidad realista de forma que el lector percibe el paso

del tiempo como una sucesión lineal de horas y días mediante las insistentes indicaciones lexemáticas que aparecen en el relato; se produce de este modo la ilusión ficticia del transcurso del tiempo real. En el análisis de la estructuración temporal de la novela, quizás lo más interesante y significativo sean las variaciones de ritmo narrativo y los problemas de velocidad, establecida a partir de la relación entre duración de la historia y extensión textual del relato. (Paz, 1995: 201)

Santa Teresa, cronotopo ficticio y trasunto de Ciudad Juárez, es un espacio onírico que ofrece todo tipo de violencia, espacio en el que convergen las cinco secciones de 2666, y donde llegan los protagonistas quienes, de una u otra forma, son” devorados por el desierto mexicano” (cf. Candia 2006: 125). Santa Teresa es, además, la ciudad-borde, en la frontera entre México y los Estados Unidos. Es pertinente observar que en “La parte de los crímenes” en el episodio en el que el policía Lalo Cura trabaja protegiendo a la mujer de un presunto narcotraficante, el narrador se refiere a uno de los guardaespaldas como “el juarense” (493) y “el de Juárez” (494). Teniendo en cuenta que Bolaño falleció sin haber terminado su 2666 es posible, e incluso probable, que esta mención a Ciudad Juárez se trate de una secuencia que el autor no llegó a corregir. No obstante, no es posible descartar la posibilidad de que Bolaño haya buscado sembrar la duda en el lector. (Saldías 2015)

La acción ficítica de la novela se desarrolla en escenarios geográficos que vinculan continentes y trascienden fronteras: los países latinos de Europa, Gran Bretaña, Alemania, la ex URSS y los Estados Unidos, pero el punto de

convergencia es el norte mexicano, la ciudad ficticia de Santa Teresa, el sitio donde “se esconde el secreto del mundo” (439). (Saldías 2015)

Teniendo en cuenta el contexto espacio-temporal en el que Bolaño escribe 2666 es inevitable pensar en las condiciones de producción y recepción de la novela; un contexto pautado por la memoria de las guerras mundiales del siglo XX, la globalización, la posmodernidad y el silenciamiento de las utopías. (Saldías 2015)

4.9 METATEXTOS

4.9.1 2666 Y LA CRÍTICA

En la perspectiva semiótica de Genette (1982:10), la metatextualidad consiste en la relación que un texto mantiene con otros que hablan de él o metatextos. El análisis, el comentario o la interpretación originan esa compleja red de relaciones críticas que se teje en torno a un texto literario.

Cabrera (2016), hace alusión «Teoría del feminicidio». El concepto «feminicidio» toma forma, como veíamos, durante los años en los que la novela 2666 fue escrita. La «teoría del feminicidio» se ha centrado, y de manera necesaria, en reivindicar el problema estructural de esta forma de muerte. «La parte de los crímenes» y Santa Teresa, universo del terror machista, no sólo visibiliza los crímenes feminicidas en todas sus tipologías cometidos en la ciudad, sino que escenifica nuevas formas de resistencia al terror, creando “formas inéditas de ser” (González, 461). Es decir, el texto cumple una doble función; por un lado cumple la labor de visibilización y problematización de los crímenes de mujeres por el hecho de serlo, labor que reivindican las teóricas del

feminicidio, pero por otro, se convierte en “una verdadera producción de existencia” (Deleuze, 2015: 130) pues es precisamente desde la autonomía de la literatura desde donde es posible la creación de nuevos espacios comunitarios (González, 461).

Cabrera (2016) afirma. Si bien 2666 admite muchas lecturas y nos encontramos con trabajos críticos que se ocupan de aspectos diversos, es posible ver una tendencia a enfocar en “La parte de los crímenes”, en detrimento de las otras secciones de la novela póstuma de Bolaño. Esto en parte se explica porque “La parte de los crímenes” es central en la novela, y tiene como único espacio la ciudad ficticia de Santa Teresa, donde convergen los protagonistas de cada una de las restantes cuatro secciones de la novela. Sin embargo, este enfoque resulta en una interpretación parcial y riesgosa si no se pone en una relación analógica con el resto de la novela. El foco en una interpretación univocista de la novela, desde una perspectiva frontal, conlleva el riesgo de perder de vista claves ocultas. Para nuestro estudio “La parte de los crímenes” es central, pero sólo en una situación relacional y analógica con las otras secciones de la novela. Es en esta relación analógica donde se revela el símbolo.

Prezenza (2013) afirma. En la novela 2666 se plantea la construcción de una imagen de México intervenida por los fantasmas de la cultura global contemporánea. El texto está armado como un enorme cuadro en que se cruzan cientos de personajes e historias, en cuyo centro se halla la ficticia ciudad mexicana de Santa Teresa, trasunto literario de Ciudad Juárez. Esta región imaginaria cuenta con la posibilidad de hacer visibles las contradicciones de la modernidad latinoamericana; así se puede interpretar la afirmación de uno de los

personajes de la novela cuando dice que en Santa Teresa se esconde “el secreto del mundo”.

Presenza (2013) afirma. Huesos en el desierto es una crónica periodística sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. La investigación de González Rodríguez es uno de los sustratos de la escritura de 2666, puesto que Bolaño la usó como fuente de datos para “La parte de los crímenes”, donde incluso el propio González Rodríguez aparece convertido en personaje. Algunos términos de la cita nos dan idea de las razones del interés del escritor chileno por el trabajo del mexicano. En primer lugar, la palabra fotografía, que alude al concepto del texto como documento capaz de reproducir algunos aspectos de la realidad. En segundo lugar, la palabra metáfora, que en apariencia se opone a la anterior, pues sugiere, en lugar del valor documental, una potencia simbólica del texto. Pero Bolaño propone que la metáfora es una superación de la fotografía, en tanto logra sumar al retrato de una situación localizada la capacidad de representar una realidad compleja. Los crímenes de Ciudad Juárez —que en 2666 se llama Santa Teresa— son al mismo tiempo un evento restringido a un espacio y a un tiempo concretos y también un símbolo de toda la historia de México. Es ahí donde emerge de nuevo la noción de territorio mítico que veníamos rastreando. Para nosotros está clara la relación entre la lectura de Huesos en el desierto hecha por Bolaño y el programa que se lleva a cabo mediante la escritura de 2666,

Cuevas (2006) afirma. Bolaño construye en 2666 un lenguaje cargado de hipérbolos y figuras que se fugan a la secuencia directa de la narración y es en esta zona donde se encuentra el vértigo que su programa tanto rastreaba, el

abismo y la esfinge en que se convierte un mundo referente cargado de ambiguos y de incertidumbre. diremos, apolínea: Una línea prudente, de una sintaxis concisa, de una escritura carente de juegos de lenguaje, de una legibilidad manifiesta y con un ritmo regular. Otra línea, la que nos interesa, la llamaremos arbitrariamente dionisiaca. Es decir, cuando el lenguaje se vuelve carnalesco e hiperboliza, se infla y despegas de su posición normal. Ejemplificando con el caso anotado, notamos que es curioso el nexa formal del sintagma “imaginarias” a “vergas”, no existiendo una sucesión calificativa que acopie a estos dos términos de una manera referencial representativa. Viene a la memoria un capítulo de Rayuela, donde el personaje Horacio Oliveira construye una ofensa que raya en lo absurdo para su amigo Traveler: “Callate, miriápodo de diez a doce centímetros de largo, con un par de patas en cada uno de los veintiún anillos en que tiene dividido el cuerpo, cuatro ojos y en la boca mandibulillas córneas y ganchudas que al morder sueltan un veneno muy activo-dijo de un tirón” (Cortázar, 1995: 266). Como si el lenguaje se volviese un arcano virulento e indescifrable, desbordándose de una continuidad textual coherente y explotando para dar cauce a un revés imprevisto. La situación diegética se ralentiza, dando origen a una imagen solapada que se encuentra descentrada de la secuencia de acciones pero, sin duda, inserta en éstas. La descripción del narrador de los ojos de la señora Bubis ejemplifica lo anterior: “Los ojos de la señora se iluminaron. Como si estuviera presenciando un incendio, le dijo después Pelletier a Liz Norton. Pero no un incendio en su punto crítico, sino uno que, después de meses de arder, estuviera a punto de apagarse”. (Bolaño, 2004: 46). En este caso opera un mecanismo de desvío, por el que el objeto descrito

es desplazado para centrar en orden de importancia a la enunciación analogante y continuar la narración desde ese paradero. La analogía no permite la clarificación de la idea, sino que ésta se confirma como interés mismo del foco narrativo.

Cabrera (2005) afirma. Una constante en la narrativa bolañesca es, sin duda, la continuidad de la escritura, la concatenación (muchas veces inesperada) de las subhistorias, el diálogo entre los textos. Pues bien, las páginas finales de 2666 reafirman esta característica; en estricto rigor, hablar de las páginas “finales” de la novela constituye un abuso del adjetivo, por cuanto la secuencia sitúa a Archiboldi presto a iniciar un nuevo e ineludible viaje, uno que se hará sobre sus propias huellas, ésas que él y el azar se han esmerado en borrar y que, sin embargo, están allá, latentes. El abierto final de la novela plantea también un choque de universos: el de Reiter y el de Archiboldi. Es más, la conversación que mantiene el protagonista con su hermana delata la incomodidad de quien ha sido otro (y otros) durante largo tiempo, sin necesidad —hasta ese momento— de volver atrás. El desenlace es también una pregunta para el narrador de 2666, Arturo Belano (según apuntes de Bolaño encontrados por el editor Ignacio Echevarría). La búsqueda parece haber concluido, pero —tal como ocurre en *Los detectives salvajes* y el fatídico encuentro con Cesárea Tinajero— un viaje lleva a otro. Probablemente, Belano (como Baudelaire) siempre esté atento al deslizamiento, al viaje eterno, al inexorable salto al vacío en busca de lo ignoto, lo nuevo.

Walker, (2010) afirma. Para acceder a las particularidades de esa modulación de la voz, sobre la que se asienta la narración de los crímenes, se

tomarán dos niveles de análisis. El primero de ellos, dirigido hacia las particularidades del lenguaje médico, hacia un modo específico de descripción que en su afán de convertirse en una mirada pura, intenta silenciar el ejercicio de la violencia que ese gesto implica. El modo en que Bolaño se sirve de algunas particularidades del discurso médico permite fijar la atención sobre las desviaciones introducidas respecto del modelo, pues ese será el puente que nos permita desplazarnos hacia el segundo nivel de análisis. Un tránsito que irá de la apariencia médica a las particularidades de una construcción literaria. Es por ello que el segundo nivel de análisis propuesto –una reflexión sobre la instancia narrativa y el modo de aproximarse a ese oasis de horror– encuentra su asidero en esa versión dislocada que la novela ofrece del discurso médico-forense. Entonces, ante el tono pericial en el que los crímenes son presentados, tomaremos como primera entrada las puntualizaciones que realizara Michel Foucault a propósito de la mirada médica. En esta última, se trata de una articulación entre aquello que se ve y la forma en que se lo describe, esto es, la manera en que es incorporado al registro del saber. La mirada propia de la medicina moderna se erige detrás de los privilegios que implica la mirada pura que ésta reclama para sí. Se trata de una posición que reposa en un equilibrio entre la palabra y lo que es dado a ver. Equilibrio precario, pues descansa en un principio, a todas luces asombroso, que supone que todo lo visible es enunciable, y que ello es visible por ser íntegramente enunciable.

Walker (2010) afirma. Un lenguaje tal, que pretenda dominar lo visible, requiere de un silencio que se guarde de intervenir, que haga callar a todo lo que está a su alrededor para así evitar cualquier contaminación en esta lengua

medida que se propone como medida de las cosas que describe y del lenguaje en el cual estas son descritas. La parte de los crímenes está escrita en un tono que reproduce, con ciertas variaciones, el modo de utilización del lenguaje propio de los informes médicos, el que pareciera luchar contra cualquier desviación en aras de un rigor descriptivo,

CONCLUSIONES

PRIMERA: En la novela 2666 de Roberto Bolaño, se evidencia, una diversidad de sistemas de significación en tanto que signos que se materializan: En umbral; que es la primera proyección de la novela. La narración, que manifiestan a través la presencia en el relato. La dialogia, reproducir las palabras literales de los personajes en los diálogos novelescos. Se expresan desde una perspectiva de la semiótica narrativa como método crítico

SEGUNDA: La convención paratextual en la novela “2666” de Roberto Bolaño. Se evidencia, conjunto complejo de significaciones, en una zona intermedia entre la obra del 2666 y la historia propiamente dicha. El título en el 2666 nos nuestra dignificaciones denotativas y connotativas. Es un sistema de signos relaciona con la marca del diablo o el anticristo, vinculándose con el apocalipsis que expresan. Al iniciar la lectura del “2666” de Roberto Bolaño, se establece un amplio pórtico que debe atravesar: una portada cargada de informaciones que contiene el título del libro, el nombre del su autor, la dedicatoria, epílogo, nota de los herederos del autor, nota a la primera edición, por Ignacio Echevarría, el aspecto institucional, administrativa y comercial. 2666 es una novela póstuma, publicada después de un año y cuatro meses de haber muerto Bolaño, se publica en octubre del 2004, en Ciudad de Barcelona, País España, en la Editorial Anagrama. Las cubiertas constituyen la primera proyección visual.

TERCERA: Narradores y narratarios en la novela “2666” de Roberto Bolaño, se evidencia. Los narradores en el 2666 son carácter: narrador extradiagético y narrador intradiagético. El narrador de 2666 es Arturo Belano, en cómo nos hace constar Ignacio Echevarría en nota a la primera edición. Es imprescindible aclarar que la voz narrativa (narrador extradiagético) asumida en la novela del “2666” es la de un emisor ficcional, mas no del escritor Roberto Bolaño. En otro sentido del entendimiento quien narra la historia no es Roberto Bolaño el escrito si no un narrador ficticio que se ubica en una posición externa de la diegesis. El sistema de narradores intradiagéticos, en el 2666, esta estructura cada parte de la narración ficcional de tal modo que encontramos narradores intradiagéticos de tipos; autodiegéticos, y testigo. La parte de Amalfitano, el narrador extradiagético, se su función narrativa a Óscar Amalfitano, (en torno al el gira la historia) la diegesis se centra en su vida cotidiana. En la novela del 2666, apreciamos un complejo sistema de narratarios, personajes lectores y personaje oyente. La interacción armónica, que se da en 2666, entre la narración de acciones y la descripción; que pueden ser representación de objetos, lugares, y personajes.

CUARTA: Polifonía en la 2666 es inevitable. El narrador nos presenta heterofonía, es decir la pluralidad de voces de estilo indirecta. En el 2666, el nivel de habla estándar es asumido por los personajes, Norton, Morini, Espinoza y Pelletier. Estos son críticos literarios y estudiosos de las obras de Archiboldi. Estos personajes, han

adquirido un nivel de formación académica, además son catedráticos por consiguiente, hace suponer que hacen, uso de un lenguaje académico es decir habla culta. Sin embargo, se expresan en la novela de manera coloquial. De tal modo que no existe la narración propiamente dicha. Es así, el componente descriptivo se integra a la narración. En la novela 2666, se emplea el discurso directo, se expresada literalmente pues el narrador se su función narrativa. Los personajes son libres de expresar literalmente lo que lo que sienten y lo que piensan, adquieren una autonomía y consciencia en lo que dicen.

QUINTA: Universos ficcionales en la novela “2666” de Roberto Bolaño. Evidenciamos, el universo ficcional realista, los crímenes cometidos en Santa Teresa y el universo ficcional híbrido, la historia de los araucanos que dominan la telepatía.

SEXTA: La cronotopía en la novela “2666” de Roberto Bolaño. En el primer bloque del 2666, las primeras 9 paginas, transcurren 3 años, desde 1992 hasta 1995. La velocidad narra es acelerada. El ritmo narrativo promedio es 2 páginas por año. En La parte de los crímenes, el ritmo narrativo es regular, en promedio una página por mes. Se narran los crímenes, asesinatos y violaciones de mujeres, que ocurren entre 1993 y 1997 en Santa Teresa. La velocidad narrativa es acelerada. En el primer bloque del 2666, las primeras 9 paginas, transcurren 3 años, desde 1992 hasta 1995. La velocidad narra es acelerada. El ritmo narrativo promedio es 2 páginas por año. Segundo bloque narrativo, en

la novela 2666. Se narran encuentros espontáneos de los críticos. Además de los diálogos entre Norton y Morini, son extensas estas transiciones narrativas hacen que la novela adquiera una velocidad narrativa desacelerada. El ritmo narrativo sigue siendo irregular, en 26 páginas transcurren un año, desde 1996 hasta 1997

SUGERENCIAS

PRIMERA: Los libros relacionados a la semiótica narrativa, tengan que ser adquiridos por la Facultad de Educación, para futuras investigaciones.

SEGUNDA: Que el trámite burocrático de la presentación del proyecto de investigación, en función a los jurados, sea acelerado, porque perjudica al investigador.

TERCERA: A los futuros investigadores de la semiótica narrativa, que los libros no están al alcance de las librerías o bibliotecas locales y regionales. Por consiguiente se sugiere que utilicen otras formas de adquirir los mediante la web.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, A. (1981). *Semiología y Narración*. Oviedo: Editorial Universidad de Oviedo.
- Bajtin, M. (1963). *Problemy poetiki Dostoievskogo*, Moskva: Sovetskaya Rossiya Izdatel'stovo. ed. esp.: *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 1970.
- (1965). *Tvorchetsvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekovija i Renessansa*, Moskva: Literaturny Izdatel'stovo. ed. esp.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. Rabelais*, Barcelona: Barral, 1975. Madrid: Alianza, 1987.
- (1975). *Voprosy literatury i éstetiki*, Moskva. ed. fr.: Paris: Gallimard, 1978. ed. esp.: *Teoría y estética de la novela*, Madrid:Taurus, 1989.
- (1979). *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva:S. G. Bocharov ed.. ed. fr. Paris:Gallimard, 1984. ed. esp.: México: Siglo XXI, 1982.
- Rodríguez, A (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Editorial Alianza.
- Baquero, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Barthes, R. (1964). "Éléments de Sémiologie", *Communications*, 4. In 1985, pp. 84
- (1966). "Introduction a l'analyse structurale des récits", *Communications*, 8:1-2. In 1985:167-206. Trad. esp.: Buenos Aires:Tiempo Contemporáneo, 1972
- (1968). "L'effet du réel", *Communications*,11: 84-89.
- (1971). "Les suites d'actions", *Patterns of Literary Style.*, Strelka, J. ed., The Pennsylvania State University Press, orig. 1969. In 1985:207-217.
- (1973a). "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", *Semiotique narrative et textuelle*, Chabrol, C. ed., Paris:Larousse. In 1985:329-359.
- (1973b). *Le plaisir du texte*, Paris:Seuil.
- (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris:Seuil. ed. esp.: Barcelona:Paidós, 1990..
- Braithwaite, A. (2006). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas* (I edición). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales. p. 148. ISBN 956-7397-80-5.
- Belleau, A. (1986). "La teoría bachtiniana del dialogismo e le sue implicazioni narratologiche", *Bachtin teorico del dialogo*, Corona, F. ed., Milano: F. Angeli Libri, 284-292.
- Bobes, M. C. (1977). *Crítica Semiológica*. Oviedo: Editorial Universidad de Oviedo.
- Bolaño, R. (2004). 2666. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Editorial Seix-Barral.
- (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (1997) *Llamadas telefónicas*, en: Roberto Bolaño, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama.

- (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- (1999). *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2000). *Nocturno de Chile*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- (2001). "Prefiguración de Lalo Cura", en: Roberto Bolaño, *Putas asesinas*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2007). *La Universidad Desconocida*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2009). *Cuentos*. Barcelona, Anagrama.
- Cabrera, R. (2005). *Literatura + Enfermedad = 2666*. Taller de letras.
- Canet, F., Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*, Madrid, Editorial Síntesis, 2009.
- Cánovas, R. (2009). Fichando "La parte de los crímenes, de Roberto Bolaño, incluida en su libro póstumo 2666. *Anales de literatura chilena*.
- Cuevas, C. (2006). *Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*.
- Diamela, E. (2016). *Réplicas: Escritos sobre literatura, arte y política, ensayos*. Santiago: Editorial Planeta.
- Díaz, F. (2008). *La representación de la mujer emancipada, en la novela 2666 de Roberto Bolaño. Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerikastudier*
- Donoso, Á (2005). *Violencia y literatura en las fronteras de la realidad latinoamericana. Bifurcaciones*.
- Eco, U. (1975). *Trattato di Semiotica Generale*, Milan:Bompiani. ed. esp.: Barcelona: Lumen, 1977.
- (1979). *Lector in fabula*, Milan:Bompiani. Trad. esp.: Barcelona:Lumen, 1981.
- (1983). "Postille al Nome della Rosa", *Alfabeta*, 49. Trad. esp.: Barcelona:Lumen, 1984. Trad. fr.: Paris: Grasset, 1985.
- (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*, Massachussets: Indiana University Press.
- (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milan:Bompiani. ed. esp.: Barcelona:Lumen, 1992.
- Echevarría, I. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Espinosa, H. P. (2003). *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto*

- Bolaño. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Forcione, A.K. (1970). *Cervantes, Aristotle and the «Persiles»*. Princeton: Editorial U.P.
- (1984). *Cervantes and the Mystery of Lawlessness*, Princeton: Editorial University Press.
- (1991). "Marcela and Grisostomo and the Consummation of *La Galatea*", *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, Parr, J. A. ed., Newark: Juan de la Cuesta Press, 63-84.
- Galdo, J. C. (2005). *Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño*. Hipertexto.
- Garcia, A. (1975). *Introducción a la Poética Clasicista. Cáscales*. Barcelona: Editorial Planeta.
- (1977). *Formación de la teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Barcelona: Editorial Cupsa.
- (1980). *Formación de la teoría literaria moderna Teoría poética del siglo de Oro*, Murcia: Editorial Universidad de Murcia.
- (1989). *Teoría de la literatura*, Madrid: Editorial Cátedra.
- Garrido, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Garrido, M. (1982). *Estudios de semiótica literaria*. Madrid: Editorial CSIC.
- Genette, G. (1966). *Figures I*. Paris: Editorial Seuil.
- (1969). *Figures II*. Paris: Editorial Seuil.
- (1972). *Figures III*. Paris: Editorial Seuil.
- (1976). *Mimologiques*. Paris: Editorial Seuil.
- (1979). *Introduction a l'architexte*. Paris: Seuil .
- (1982). *Palimpsestes*. Paris: Editorial Seuil.
- (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Editorial Seuil.
- (1987). *Seuils*. Paris: Editorial Seuil.
- (1991). *Fiction et diction*. Paris: Editorial Seuil.
- Greimas, A. J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris: Larousse. Trad. esp.: Madrid: Editorial Gredos, 1973.
- (1980). *Description et narrativité. Suivi de A propos du jeu*, Paris: Actes Sémiotiques. Documents, 2/13.
- Gullon, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Editorial Bosch.
- Herrnstein, B. (1978). *On the Margins of Discourse*. Chicago: Editorial University Press.
- (1980). "Afterthoughts on Narrative", *Critical Inquiry*, 7: 213-236.
- Herralde, J. (2005). *Para Roberto Bolaño (Ira ed.)*. Barcelona: Editorial Acantilado.

- Ibáñez, F. (2005). *Estrategias discursivas del mal en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*. Tesis de maestría en Literaturas Hispánicas. Universidad de Concepción, Chile.
- Lane, G. (1989a). *La parole romanesque*, Paris et Ottawa: Klincksieck et Presses Universitaires d' Ottawa.
- (1989b). "Pour un statut sémiotique du dialogue romanesque", *Versus*, 54:43-58.
- (1990). "Pour une analyse du dialogue romanesque", *Poétique*, 81:43-62.
- Lapesa, R. (1980). *Historia de la lengua española (8va ed.)*. Madrid: Editorial Gredos,
- Lotman, Y.M. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Editorial Istmo.
- Madariaga, M. (2010). *Bolaño infra: 1975-1977*. Los años que inspiraron 'Los detectives salvajes'. Santiago de Chile: RIL Editores. p. 166. ISBN 978-956-284-763-6.
- Manzoni, C. (2002). *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Editorial Corregidor.
- Martinez, F. (1977). *Cervantes y las regiones de la imaginación*. *Dispositio*, 2/1 :28-53.
- (1981). "Representación y ficción", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2/1:67-89. In 1992b:91-112.
- (1984a). "Mensajes y literatura", *Teoría Semiótica, Lenguajes y Textos Hispánicos. Actas del CISH*, Garrido Gallardo, M. A. ed., Madrid: CSIC, 188-197
- (1992). *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia: Universidad de Murcia.
- (1994). "El sentido de algunas transformaciones históricas del arte narrativo", *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Pozuelo, J.M. ed., Murcia: Universidad de Murcia, en prensa.
- Mignolo, W. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.
- (1981a). "Sobre las condiciones de la ficción literaria", *Revista de Estudios Hispánicos*, 2/1.
- (1981b). "Semantización de la ficción narrativa", *Dispositio*, 5-6/15-16 :85-127 .
- Mitterrand, H. (1980). *Le discours du roman*, Paris: PUF.
- (1990). "Chronotopies romanesques", *Poétique*, 81: 89-104.

- Pavel, T. (1980). "Narrative Domains", *Poetics Today*, 1: 105-114.
 (1985) "Le deployment de l'intrigue", *Poétique*, 64: 455-461.
 (1986) *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press. ed. fr.:
L'univers de la fiction, Paris: Seuil, 1988. OZANO, J. (1987), *El discurso
 histórico*, Madrid:Alianza.
- Paz, J. M. (1993). *La estilística*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Paz, J. M. ed. (1994). *Semiótica y Modernidad*, 2 vols., A Coruña:
 Universidade da Coruña.
- Paz, J. M. (1995). *La semiótica del Quijote*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Paz, E., Faverón, G. (2013) [2008]. *Bolaño salvaje* (II edición). Avinyonet del
 Penedés, Barcelona: Editorial Candaya.
- Perea, M. (2012). *Roberto Bolaño, Vaganz, Stilnovista, caballero salvaje*. Tesis para de
 maestría en Estudios Literarios. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.
- Poblete, P. (2006). "El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en
 el marco de la nueva narrativa chilena". Tesis doctoral, Universidad Complutense
 de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española iv
- Presenza, M. (2013). Notas sobre el tiempo en 2666 de Roberto Bolaño. Universidad
 Nacional de Mar del Plata
- Peirce, Ch. S. (1974). *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
 (1978), *Ch.S. Peirce. Ecrits sur le signe*, Delledalle, G. ed., Paris:Seuil .
 (1984), *Peirce. Textes anticartesians*, Chenu, ed., Paris: Aubier.
- Pozuelo, J. M. (1978). "El pacto narrativo: Semiología del receptor
 inmanente en *El coloquio de los perros*", *AC*, 17: 147-176.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit I*, Paris: Seuil .
 (1984). *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*,
 Paris: Seuil.
 (1985). *Temps et récit III*, Paris: Seuil .
- Ríos, F. A. (2011). *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*,
 Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. Departament d'Antropologia
 Social i de Prehistòria
- Riley, E.O. (1962). *Cervante's Theory of the Novel*, Oxford: Oxford University
 Press. Trad. esp.: Madrid:Taurus, 1966. 3a. ed. 1981.
 (1973). "Teoría literaria", *Suma Cervantina*, Avallé Arce, J. B. y Riley, E. O.
 Eds., Londres:Tamesis Books, 293-322.
 (1982b). "Anticipaciones en el *Quijote* del estilo indirecto libre", *Actas del IV*

- C.A.I.H., Salamanca:Universidad de Salamanca, 471-478.
- Rodríguez, A. (2013). *Exploración y análisis de la dicotomía intelecto otra racionalidad en 2666 de Roberto Bolaño. La parte de Fate como zona narrativa de tránsito y la cuestión de lo visual en la novela.* (Tesis posgrado). Pontificia Universidad Javeriana.
- Villanueva, D. (1984). "Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca", *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln Society of Spanish and Spanish-American Studies. 343-367 .
- (1986). "La novela picaresca y el receptor inmanente", *Crítica Semiológica de Textos literarios Hispánicos. Actas de CISH*. Madrid: CSIC, 96-106.
- (1988). "La lectura crítica de la novela", *Lalia*, 3 :9-36 .
- (1989a). "La unidad de tiempo en la novela", *Le temps du récit*, Madrid: Annexes aux Mélanges de la Casa Velázquez, 3 :127-145.
- (1989b). *El comentario del texto narrativo. La novela*, Gijón : Jucar.
- (1991). *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*, Barcelona:PPU.
- (1992). *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.
- (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos. 1ª ed., Valencia: Bello, 1977.
- Ruffinato, A. (1986). "La última frontera del Quijote: réel ou discours?", *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos, Actas del C.I.S.H.*, Garrido Gallardo, M. A. ed., Madrid: CSIC, 181-187 .
- (1989), *Sobre textos y mundos (Ensayos de filología y semiótica hispánicas)*, Murcia: Editorial Universidad de Murcia.
- Sabry, R. (1987). "Quand le texte parle de son paratexte", *Poétique*, 69 :83-99.
- (1993), "Les lectures des héros de roman", *Poétique*, 94:185-204.
- Saldías, M. (2015). Anamorfosis y violencia narrativa, *Un estudio hermenéutico analógico de 2666 de Bolaño.*
- Schmidt, S.J. (1976). "Towards a Pragmatic Interpretation of Fictionality", *Pragmatics of Language and Literature*, Van Dijk, T. A. ed., Amsterdam: North Holland, 161-178.
- (1978). "La communication littéraire", *Strategies discursives*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- (1980). "Fictionality in Literary and non-literary Discourse", *Poetics*, 9: 525-546.
- (1990). *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid: Editorial Taurus. ed.

- orig. al.: 1980.
- Searle, J.R. (1975). "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6: 319-323. Trad. fr.: Paris: Minuit, 1982.
- (1979), *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press. Trad. fr.: *Sens et Expression*. Paris: Minuit, 1982.
- Tornero, A. (2013). La superposición de la vida y la muerte en 2666 de Roberto Bolaño. *Anuario de Letras Modernas. Vol. 18 (2013): 149-164*
- Villanueva, D. (1984). "Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca", *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln Society of Spanish and Spanish-American Studies. 343-367 .
- (1988), "La lectura crítica de la novela", *Lalia*, 3 :9-36 .
- (1989a), "La unidad de tiempo en la novela", *Le temps du récit*, Madrid: Annexes aux *Mélanges de la Casa Velázquez*, 3 :127-145.
- (1989b), *El comentario del texto narrativo. La novela*, Gijón: Jucar.
- (1991), *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*, Barcelona: PPU.
- (1992), *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe.
- (1994), *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos. 1ª ed., Valencia: Bello, 1977.
- Walker, C. (2010). «El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño».
- Williamson, E. (1984). *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*, Oxford: Clarendon Press. Trad. esp.: Madrid: Taurus, 1991.
- Zavala, I. M. (1989). "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo", *Teorías literarias en la actualidad*, Reyes, G. ed., Madrid: El arquero, 79-134.
- (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*, Madrid: Espasa Calpe.

ANEXOS

ANEXO N° 1

FICHA BIBLIOGRÁFICA

Apellidos y nombres del autor:
Título de la obra:
Edición
Síntesis

ANEXO N°2

FICHA BIBLIOGRÁFICA

Apellidos y nombres del autor:
Título de la obra:
Paginas
Resumen

ANEXO N°3

FICHA DE ANÁLISIS DE LA SEMIÓTICA NARRATIVA

I. Umbral

- ❖ Los títulos del 2666

.....

.....

.....

- ❖ Epígrafe interno de la novela 2666

.....

.....

.....

- ❖ La dedicatoria en la novela 2666

.....

.....

.....

II. El narradores y narratarios

- ❖ Narradores intradieгéticos en el 2666

.....

.....

.....

- ❖ El narrador extradieгético heterodieгético en el 2666

.....

.....

.....

III. Narración y descripción en el 2666

- ❖ Narración de acciones

.....

.....

.....

- ❖ Descripción de objeto

.....
.....
.....

- ❖ Descripción de lugar

.....
.....
.....

IV. Dialogía

- ❖ Poliglosia en el 2666

.....
.....
.....

- ❖ El realismo de los diálogos en el 2666

.....
.....
.....

- ❖ Discurso en el 2666

.....
.....
.....

V. Ficción

- ❖ Mundos ficcionales híbridos de los araucanos

.....
.....
.....

- ❖ Mundo ficcional realista de los crímenes

.....
.....
.....

VI. Estructuración

- ❖ La configuración de la intriga



.....
.....
.....

❖ La secuencia simple

.....
.....
.....

❖ La secuencia compleja

.....
.....
.....

❖ Primer bloque narrativo

.....

❖ Segundo bloque narrativo

.....

❖ Tercer boque narrativo

.....

❖ Cuarto bloque narrativo

.....

❖ Quinto bloque narrativo

.....

VII. Cronotopía

❖ El tiempo y el espacio de la ficción

.....
.....

❖ Velocidad y ritmo del relato en el 2666

.....
.....

❖ El ritmo narrativo normal

.....
.....

.....