

# Ignacio Rodríguez de Arce

---

## La literatura nazi en América de Roberto Bolaño: imitatio caricatural y lectura paródica de la crítica literaria

---

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 9, 23-34

---

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA DE ROBERTO BOLAÑO: IMITATIO CARICATURAL Y LECTURA PARÓDICA DE LA CRÍTICA LITERARIA

**Resumen:** El objeto del presente artículo es examinar el uso que Roberto Bolaño hace de la técnica del pastiche o de la *imitatio* caricatural en *La literatura nazi en América* (1996). Esta obra nos parece extraordinariamente interesante para abordar el problema siempre vivo de las relaciones, pero también de las respectivas definiciones y categorizaciones, entre metaficción y parodia, y parodia y pastiche. El formato de diccionario literario ficticio de la obra analizada nos permitirá asimismo establecer un vínculo entre la dimensión netamente textual y escritural del ejercicio de la *imitatio* y un objetivo externo fustigado –la peripecia estética de ciertos artistas, por ejemplo– que proporciona a dicha *imitatio* un carácter eminentemente satírico. De hecho, el análisis del texto de Bolaño nos permitirá elaborar un discurso que intente reconceptualizar las diferencias entre el elemento lúdico y el elemento satírico que normalmente caracterizan los ejercicios literarios fundados en el principio imitativo. Por último, nos ocuparemos de la dimensión transformativa y no meramente imitativa del texto: el concepto de transformación nos lleva, dentro de una lectura forzosamente genettiana de la obra, a hablar ya no de pastiche sino de parodia. Y de parodia, de lectura paródica de parte de la tradición de la crítica literaria, tendremos necesariamente que hablar para disfrutar de la red de relaciones intertextuales que la obra tan magníficamente presenta.

**Palabras clave:** pastiche, sátira, parodia, transformación, crítica literaria

**Title:** *La literatura nazi en América* by Roberto Bolaño: caricatural *imitatio* and parodical interpretation of the literary criticism

**Abstract:** The aim of this article is to investigate how Roberto Bolaño used the technique of pastiche, or the caricatural *imitatio*, in *La literatura nazi en América* (1996). This work seems extraordinarily interesting to approach the keen problem concerning relationships, definitions, and classifications between metafiction and parody, parody and pastiche. This work's format, an imaginary dictionary of literature, will permit us to establish a bond between textual and writing dimension of the exercise of *imitatio*, and an external censured objective – for example, the aesthetic peripeteia of some artists – which gives the *imitatio* a prominently satirical characteristic. In fact, the analysis on this Bolaño's work will permit us to elaborate a subject in order to give a new concept of any difference between the playful and satirical elements, which are normally characteristic of literary exercises based on the imitative principle. In the end, this work will attend to the transformative dimension, not only to the merely imitative dimension of the text: according to a Genettian interpretation of this text, the concept of transformation gives us the opportunity to consider it not a mere pastiche, but a parody. So, we will must consider it a parody – a parodical interpretation of a part of the traditional literary criticism – in order to enjoy the network of intertextual relations which this work wonderfully presents.

**Key words:** Pastiche, satire, parody, transformation, literary criticism

*La literatura nazi en América* es la cuarta obra ficcional de Roberto Bolaño<sup>1</sup>; un texto extraordinariamente interesante para todo discurso crítico que pretenda adentrarse en el complejo universo de categorizaciones y de definiciones que separan metaficción de parodia, y parodia de pastiche. *La literatura nazi en América* es, en apariencia, un diccionario de autores literarios; una de esas obras enciclopédicas en las que se enumeran una serie de escritores cuya reseña biográfica y bibliográfica se explicita. En este diccionario literario ficticio se habla de los escritores del continente americano que se han entregado a la realización de una “literatura nazi”. Las biografías de escritores y escritoras, poetas y poetisas, que figuran en este corpus enciclopédico de la literatura nazi americana abundan en referencias literarias, culturales, políticas o históricas reales: viven experiencias (la Segunda Guerra Mundial, viajes por la Europa de la primera mitad del siglo XX, etc.) y entran en contacto con movimientos y artistas perfectamente reconocibles para un lector mínimamente competente. A lo largo de toda la obra aflora constantemente un continuo entrelazarse del dato histórico, real-factual, con el dato virtual que configura el universo alternativo del artefacto lingüístico bolañiano.

En *La literatura nazi en América*, el primer gran logro del arte de Bolaño es, como se podrá ver, el de haberla escrito *alla manera* de los viejos manuales y diccionarios de autores literarios. Así, por ejemplo, en la biografía del argentino Silvio Selvático se dice:

Entre sus propuestas juveniles se cuenta la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos, la guerra permanente ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos como una forma de gimnasia nacional, la poligamia masculina, el exterminio de los indios para evitar una mayor contaminación de la raza argentina, el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidad hispano-indígena, la concesión de becas literarias a perpetuidad, la exención impositiva a los artistas, la creación de la mayor fuerza aérea de Sudamérica, la colonización de la Antártida, la edificación de nuevas ciudades en la Patagonia.

Fue jugador de fútbol y futurista. (1996a: 46)

<sup>1</sup> Nacido en 1953, en Santiago de Chile, Roberto Bolaño sólo adquiere visibilidad como narrador a partir de 1993. Antes de ese año había publicado cinco libros de poesía y la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984) –escrita en colaboración con Antoni García Porta–. Sólo en 1993, con la publicación de *La pista de hielo*, Bolaño dio inicio a un periodo de intensa producción que abarcaría todo el decenio sucesivo y en el que verían la luz otros diez textos narrativos. Entre novelas breves, largas y volúmenes de relatos, ésta es la lista de sus obras: *La senda de los elefantes* (1994), *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996), *Llamadas telefónicas* (1997), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Monsieur Pain* (1999) –reelaboración de *La senda de los elefantes*–, *Nocturno de Chile* (2000), *Putas asesinas* (2001), *Amberes* (2002), *Una novelita lumpen* (2002) y *El gaucho insufrible* (2003). Bolaño falleció el martes 15 de julio de 2003 en el hospital Valle de Hebrón de Barcelona tras pasar diez días en coma como consecuencia de una insuficiencia hepática. Dejó inconclusa la novela *2666*, en la cual llevó al extremo su capacidad fabuladora y que ganaría el premio Salambó a la mejor novela española en 2004. En 2004 aparecieron publicados postumamente la citada novela *2666* y la colección de ensayos y entrevistas *Entre paréntesis*. Por último, en 2007 vieron la luz el volumen de poesía *La universidad desconocida* y el volumen de relatos *El secreto del mal*.

El texto es altamente representativo del Bolaño *pasticheur*; en éste, el chileno reduce el estilo de la vieja manualística biográfico-literaria a su almacén mismo, asimila perfectamente sus estilemas constitutivos y los imita. Sin embargo, el resultado tiene un efecto manifiestamente cómico porque el contenido del fragmento, si bien escrito *alla maniera* de este tipo de manuales, no es el que se esperaría en un texto de esas características. El efecto cómico de algunas de las biografías que componen la obra reside, por tanto, en la inadecuación, en la incongruencia<sup>2</sup>, entre la *maniera* de manual de autores literarios del texto y el contenido específico (de naturaleza altamente satírica) de las biografías de los escritores presentes en él. Muchas de éstas, en efecto, persiguen un objetivo externo, no puramente textual o escritural: fustigan, como en este caso, las parábolas ideológicas y estéticas de ciertos artistas de las vanguardias. Por ello, quizás sería mejor, en un primer momento, hablar de *imitatio* caricatural, o de pastiche satírico, que no sólo de pastiche (habida cuenta, sobre todo, de que un pastiche no tiene necesariamente por qué ser cómico, mientras que el presente artefacto narrativo, entre otras muchas cosas, a través del empleo de un régimen satírico en ocasiones, y lúdico en otras, persigue un efecto necesariamente cómico<sup>3</sup>).

No está de más recordar ahora cómo cristaliza el concepto mismo de parodia, así como sus específicas relaciones con la forma metaficcional y el pastiche. En el ya clásico *Parody/Meta-Fiction* (1979), Margaret Rose propone dos niveles de conceptualización de la parodia: un primer nivel, que genera una específica definición de ésta, y un segundo, superior, en el que la parodia, identificada con una forma general de metaficción, revela su relación privilegiada con la reflexividad. Para Rose, la parodia (definición “específica”) se corresponde con “the critical refunctioning of preformed literary material with comic effect” (Rose 1979: 35). Hablar de refuncionalización crítica significa hablar de distancia y oposición: Rose concibe la práctica de la parodia como un ejercicio fundamentalmente ambivalente, que implica simultáneamente un deseo de imitación y una profunda voluntad de cambio, una relación, en definitiva, de dependencia/independencia hacia el propio objeto de la la-

---

<sup>2</sup> Tal vez este mismo principio de inadecuación o de incongruencia es el que ha llevado al mismo Bolaño a definir *La literatura nazi en América* como un “grotesco literario” (1996b: 11).

<sup>3</sup> Otro ejemplo, entre los muchos presentes, de imitatio caricatural en esta obra se encuentra en la biografía del filósofo brasileño Luiz Fontaine da Souza. En el fragmento en el que se citan las publicaciones de éste podemos leer: “[...] En 1961, y en medio de un silencio sepulcral ni siquiera roto por su propio editor, aparece el cuarto volumen (555 páginas) que enfrenta los cinco apartados (La presencia ante sí, La facticidad del para-sí, El para-sí y el ser del valor, El para-sí y el ser de los posibles y El yo y el circuito de la ipseidad) del capítulo primero (Las Estructuras Inmediatas del Para-Sí) de la Segunda Parte (El Ser-Para-Sí) y el apartado segundo y tercero (Ontología de la temporalidad, a) «La Temporalidad estática», b) «Dinámica de la Temporalidad» y Temporalidad original y temporalidad psíquica: la reflexión) del capítulo segundo (La Temporalidad) de la Segunda Parte” (1996a: 53). La jerga lingüística sometida ahora a estilización caricatural es “la práctica solemne–meditativa heideggeriana de la falsa etimología como modo de «demostrar»”, que decía Frederic Jameson (1984: 32-33); es decir, una suerte de *mise-en-abyme* de la citada praxis de la estilización caricatural: dentro de un texto que caricaturiza miméticamente los manuales de autores literarios encontramos otro texto que es a su vez una caricatura del lenguaje de la metafísica existencialista heideggeriana. Sin embargo, en fragmentos como el presente, el “régimen satírico” –diríamos genettianamente– funciona a nivel exclusivamente textual: se satiriza, se caricaturiza, la propia jerga filosófica que es objeto de la imitatio; una sátira, por tanto, textualmente ensimismada.

bor paródica. El texto parodiado es, contemporáneamente, blanco y conjunto de materiales que el parodista reelabora en función de una finalidad nueva; su especificidad radicaría en el equilibrio que configura entre imitación o citación y una sustitución (*suspersession*) del texto considerado, acompañada por un efecto cómico. Más clara se nos insinúa, sin embargo, la diferencia que Linda Hutcheon establece entre parodia y sátira: ambas son, obviamente, prácticas literarias; el objetivo de la segunda, sin embargo, no es literario sino social o, si preferimos, moral. La parodia se aplica y “se ensimisma” en otros textos, requiere de la previa *literaturnost* del discurso; la sátira, en cambio, persigue un blanco externo: fustiga los vicios o la *bêtise* humana reflejando lo ridículo de ésta, con la finalidad última de corregirla. Sin embargo, sostiene Hutcheon, a menudo sucede que una recurra a los medios de la otra: que la parodia se sirva de la sátira y viceversa (1985: 32).

La presente obra, sin embargo, no es reducible en su totalidad a mero pastiche satírico o *imitatio* caricatural; es decir, la relación que establece el texto de Bolaño con otros textos no es sólo y necesariamente de imitación, a veces, como veremos, será también de transformación (cf. Genette 1997: 8-14). Un primer ejemplo de este otro filón –el más fértil, en nuestra opinión, de la presente obra del chileno– lo encontramos en la biografía del chileno Willy Schürholz, hijo de emigrantes alemanes establecido en Colonia Renacer; en uno de sus pasajes, referido a la obra literaria de éste, podemos leer:

En 1980, [...] publica su primer libro [...]. El libro se titula *Geometría* y presenta las innumerables variantes de un cercado de alambre de espino sobre un espacio vacío apenas respunteado por versos sin hilación aparente. [...] Los siguientes libros se titulan *Geometría II*, *Geometría III*, etc. En ellos insiste en el mismo tema: planos de campos de concentración sobreimpuestos al plano de la Colonia Renacer o al plano de una ciudad específica (Stutthof y Valparaíso, Maidanek y Concepción) o instalados en un espacio bucólico y vacío. La parte puramente textual con los años va adquiriendo consistencia y claridad. Las frases deshilvanadas se transforman en fragmentos de conversaciones sobre el tiempo, sobre el paisaje, en trozos de piezas teatrales en donde aparentemente nada ocurre salvo el paso de los años, su lento discurrir. (1996a: 97)

Una primera lectura de estos párrafos nos permitiría vislumbrar un registro escritural oscilante entre lo lúdico y lo satírico; el blanco de dicha sátira podría ser la intrínseca *bêtise* de ciertos *ready-made*<sup>4</sup>, como los del ficticio Schürholz, aunque también es perfectamente perceptible la *vis ludica* bolañiana, el deseo de jugar a crear modelos virtuales de *ready-made* buscando el guiño cómplice del lector. En todo caso, esa dimensión lúdica o satírica (simultánea y recíprocamente lúdica y satírica) se proyecta sobre la exterioridad del texto de Bolaño; es, nuevamente, un blanco externo.

Cabe, consecuentemente, preguntarse: ¿Hay textos o lecturas e interpretaciones de textos “transformados” por *La literatura nazi en América*? ¿Algunos fragmentos de ésta se aplican o ensimisman en otros textos? La respuesta, en nuestra opinión, es sí. “Los planos de cam-

<sup>4</sup> Los *ready-made* duchampianos se presentan transversalmente en prácticamente la totalidad de la obra de Bolaño. El más significativo es el *Testamento geométrico*, de Rafael Dieste, colgado de un tendedero, que se encuentra en la Parte de Amalfitano, de 2666 (cf. 2004: 246).

pos de concentración sobreimpuestos al plano de la Colonia Renacer”, ¿no evocan acaso el concepto mismo de hipertextualidad genettiana? Y el mismo plano de Colonia Renacer, ¿no es el hipotexto que se vislumbra bajo los hipertextuales planos de los campos de concentración que interaccionan con éste modificándolo? Por otra parte, el «cercado de alambre de espino sobre un espacio vacío» que configura el libro *Geometría*, ¿no es ese *hors-texte* derridiano que ya está “dentro”, que está minando la propia identidad de lo que se encuentra confinado en el texto? ¿no se está haciendo referencia a la lógica del “dentro/fuera”, a la lógica del suplemento? ¿o se pretende acaso insinuar que, al contrario de lo que Derrida teorizaba, sólo hay *hors-texte*? Por consiguiente, pensamos, como estos ejemplos evidencian, que en *La literatura nazi en América* se pueden encontrar textos –o, al menos, posibles lecturas de ciertos textos– genettianamente “transformados” por el texto bolañiano, con una intención que parece propender más hacia lo lúdico que hacia lo satírico, pero manifestando siempre esa bidireccionalidad (que, recordemos, es la divergencia entre el diseño intencional y direccional de la palabra ocupante respecto a la palabra ocupada) bajtiniana; es decir, podemos comenzar a hablar de “principio paródico”; un principio paródico –el de ciertas biografías o fragmentos biográficos que componen *La literatura nazi en América*– que interacciona, como hemos visto, transformando, catapultando a un primer plano la misma teoría literaria. Por lo tanto, la obra de Bolaño que estamos ahora analizando posee una evidente dimensión paródica metacrítica, que no está presente en todo el discurso, sino que se manifiesta en algunas de las biografías que lo componen, o en algunos fragmentos de las mismas, pero que constituye la parte más interesante y compleja de éste.

La lectura paródica bolañiana tiene, en nuestra opinión, una función –una intención– fundamentalmente lúdica: el hipertexto, constituido por algunos fragmentos biográficos de *La literatura nazi en América*, se relaciona con sus respectivos hipotextos, que no son otros que el complejo legado textual de la teoría literaria del siglo XX, a través de la perspectiva del juego; bajo un régimen, diría Genette, evidentemente lúdico. Dicha lectura paródica, que trata de poner de manifiesto la intrínseca valencia polisémica de los estudios de teoría de la literatura, con una valencia marcadamente metacrítica, presenta, sin embargo, la importante limitación que deriva de su escasa autosuficiencia: una lectura paródica como la aquí propuesta exige del lector un conocimiento profundo de los hipotextos sometidos a transformación. Una obviedad, si se quiere, que se refiere a la pura pragmática de la comunicación, pero sin la cual el lector “competente”, hermenéuticamente cómplice de la estrategia paródica de Bolaño, no estaría capacitado para interpretar el mecanismo intertextual –o hipertextual, si se prefiere–; no podría analizar el diseño divergente con el que el hipertexto transforma los diferentes hipotextos. Por ello, hemos preferido hablar aquí de lectura paródica, y no *stricto sensu* de parodia; la lectura de *La literatura nazi en América* como pastiche satírico o *imitatio caricatural* es, en nuestra opinión, inmediata y accesible a prácticamente cualquier lector, sin embargo, la lectura paródica metacrítica de la que acabamos de hablar exige una labor hermenéutica que presupone un “lector ideal”<sup>5</sup>, instancia, esta última, no siempre presente.

---

<sup>5</sup> Utilizamos aquí la terminología de Prince para referirnos a una instancia extratextual, el lector ideal o modelo, que representa la hipótesis de la perfecta comprensión del texto en la complejidad última de su mensaje (cf. Prince 1973: 177-193).

No hay duda de que el reconocimiento del «principio paródico» requiere un tipo de lector/espectador “competente”, capacitado a la perfección para reconocer el mecanismo intertextual. Esta obviedad, que hace referencia a la pura pragmática de la comunicación, podría resultar útil a la hora de comprender la menor frecuencia del “principio paródico”. Por si fuera poco, la parodia es la manifestación ficcional que quizás sitúe el lenguaje en el lugar más preponderante; a la *suspension of disbelief*, característica de la gran mayoría de los textos ficcionales, la parodia opone conflictualmente la conciencia del continuo artificio de los procedimientos, parece decir al lector/espectador: “todo esto es lenguaje y sólo lenguaje”. No siempre el receptor está dispuesto a aceptar dicha intensificación del lenguaje, y, sobre todo, no siempre está dispuesto a aceptarla por demasiado tiempo.

Con todo, es el filón de las lecturas paródicas el más fértil, en nuestra opinión, de una obra como *La literatura nazi en América*. Encontramos en ésta bastantes ejemplos que merecerían ser examinados, pero hemos escogido dos que nos parecen realmente interesantes: a) la biografía de Max Mirebalais y b) *La habitación de Poe* (1944), de Edelmira Thompson de Mendiluce. Max Mirebalais es un poeta haitiano que, en sus primeros años, publica algunos poemas en el diario *El Monitor*, de Port-au-Prince, ganándose la burla de los círculos intelectuales de la capital que en su obra tan sólo ven el plagio de algunos autores ya consagrados<sup>6</sup>. Sin embargo, Mirebalais “con el paso del tiempo se convierte en un experto en el arte de desmenuzar un poema ajeno hasta hacerlo propio” (1996a: 130). Gracias a este don –el arte del plagio que no es plagio– se convierte en uno de los poetas más populares de Port-au-Prince: la crítica lo exalta y el público lo adora. Entonces Mirebalais decide crear su primer heterónimo, Max Kasimir, al que asigna la misión de plagiar a una serie de poetas distintos de los que plagiaba Mirebalais, a fin de que cada uno de ellos, Mirebalais y Kasimir, tuviera una voz autorial propia y diferente<sup>7</sup>. Dicha operación supone un nuevo éxito; sin embargo Mirebalais entra en un largo periodo de enfermedad durante el cual decide crear un nuevo heterónimo: el poeta mitad alemán y mitad haitiano Max von Hauptmann<sup>8</sup>. La creación de Von Hauptmann exalta a Mirebalais que percibe en ésta la posibilidad de una nueva (re)lectura del legado poético de ambos:

<sup>6</sup> “Optó –Max Mirebalais ndr.– por la literatura y optó por evitarse los arduos años de aprendizaje. Sus primeros poemas, publicados en la hoja cultura de *El Monitor*, son un calco de los trabajos de Aimé Césaire y tuvieron cierta resonancia negativa entre algunos intelectuales de Puerto Príncipe que se burlaron abiertamente del joven poeta. [...]” (1996a: 129).

<sup>7</sup> “Así, tras exprimir y descartar a más de veinte autores cuyos libros, difícilísimos de encontrar, la Librería Francesa Apollinaire ponía a su disposición de forma gratuita, decidió adjudicar a Mirebalais los poetas martiniqueses George Desportes y Edouard Glissant y a Max Kasimir los poetas Flavien Ranaivo, de Madagascar, y Léopold-Sédar Senghor del Senegal. En el plagio de este último nadie se dio cuenta que los cinco poemas que Max Kasimir publicó en *El Monitor* de la segunda semana de septiembre de 1971 eran textos que Senghor había publicado en *Hosties noires* (Seuil, 1948) y *Ethiopiennes* (Seuil, 1956)” (1996a: 130-131).

<sup>8</sup> “Esta vez los autores imitados –por Max von Hauptmann ndr.– fueron Fernand Rolland, Pierre Vasseur-Decroix y Julien Dunilac [...]. Sobre sus textos, manipulados, maquillados, metamorfoseados, se levantó la figura de un bardo que hurgaba y cantaba la magnificencia de la raza aria y de la raza masai a partes iguales” (1996a: 131).

Ser un poeta nazi y no renunciar a cierto tipo de negritud pareció entusiasmar a Mirebalais. Decidió profundizar en la obra creativa de Von Hauptmann. Comenzó por aclarar –o confundir– la historia desde el principio. Von Hauptmann no era el heterónimo de Mirebalais. Mirebalais era el heterónimo de Von Hauptmann. (1996a: 132)

Esta (re)lectura de la obra de Mirebalais/Von Hauptmann establece un diálogo lúdico con esa tradición textual que defiende el constante proceso de pérdida del tradicional estatus estable y culturalmente codificado del autor a través de la puesta en discusión del valor axiológico del texto; la reversibilidad, la no linealidad de éste se relaciona recíprocamente, en este fragmento de *La literatura nazi en América*, con esa hipotética reversibilidad, no linealidad, de la(s) voz(es) autorial: los poemas de Mirebalais contienen no sólo una pluralidad semántica intrínseca, sino también una pluralidad de voces autoriales, la de los escritores plagiados, por un lado, pero también la de los múltiples heterónimos, que hieren transversalmente estas manifestaciones escriturales. De este modo, el texto del chileno llega a su colofón lúdico-paródico en los fragmentos finales de la biografía del poeta(s) haitiano(s):

Los años de relegamiento fueron también años de estudio. Creció la obra poética de Mirebalais, creció la de Kasimir, la de Von Hauptmann y la de Le Geule. Los poetas se hicieron más profundos, las diferencias entre los cuatro quedaron marcadas con claridad (Von Hauptmann como el cantor de la raza aria, un nazi mulato a ultranza; Le Gueule como el hombre pragmático por excelencia, duro y pro militar; Mirebalais como lírico, el patriota que levantaba los espectros de Toussaint L'Ouverture, Dessalines y Christophe; Kasimir, por el contrario, como el paisajista de la negritud y el país natal, el bardo de Africa y de los tam-tam). También sus semejanzas: todos amaban apasionadamente Haití y el orden y la familia. En materia de religión había puntos de discordia: mientras Le Gueule y Mirebalais eran católicos y bastante tolerantes, Kasimir practicaba el rito vudú y Von Hauptmann era vagamente protestante e intolerante. Los hizo pelearse [...] y los hizo reconciliarse. Se entrevistaron mutuamente. *El Monitor* publicó alguna de estas entrevistas. No es descabellado pensar Mirebalais soñó alguna noche de inspiración y ambición con formar él sólo la poesía haitiana contemporánea. (1996a: 133-134)

Una apoteosis de la polisemia y del primado de lo paradigmático: los textos parecen perder cualquier viso de univocidad, caracterizándose por su marcada subjetividad, delineando una suerte de tiranía de la oscuridad. Sin embargo, la lectura paródica que Bolaño nos ofrece a través de esta biografía de algunos de los presupuestos fundamentales de la tradición estructuralista parece invitar al lector a hacerse ulteriores preguntas: ¿la lógica conjuntiva, hiperconexionista, que domina este fragmento es, en realidad, una lógica antiseparativa? Aparentemente la única respuesta posible es la afirmativa, pero si profundizamos en el texto bolañiano podemos advertir que el pensamiento de lo múltiple que el chileno parodia es, en última instancia, un primado de lo “no dividido”. La parodia de Bolaño desvela la paradoja última de un pensamiento conexionista que en realidad es separativo: las alusiones, (auto)citas, (auto)plagios, las realizaciones metatextuales de Mirebalais, Kasimir o Von Hauptmann son manifestaciones escriturales en

apariencia recíprocamente turbadas por toda una serie de tejidos o de tramas textuales especulares que, paradójicamente, no dejan de coincidir infinitamente con ellas mismas; en definitiva, más allá de Mirebalais sólo parece encontrarse el propio Mirebalais, condenado a coincidir eternamente consigo mismo. Esta parece ser la paradoja final que el armazón paródico de Bolaño nos ofrece en su proceso lúdico de transformación textual metacrítica de la teoría literaria.

El último de los ejemplos de lectura paródica, y quizás el más completo y complejo, que vamos a analizar es el caso de *La habitación de Poe*, una obra compuesta por Edelmira Thompson de Mendiluce en 1944. Veamos, primeramente, la génesis de la misma:

Fruto de estas lecturas [...] es su obra mejor, *La habitación de Poe* (1944), que prefigura el *nouveau roman* y muchas de las vanguardias posteriores y que gana para la viuda de Mendiluce un lugar al sol en la literatura argentina e hispanoamericana. La historia es la siguiente. Edelmira lee *Filosofía del moblaje*, de Edgar Allan Poe. El ensayo le entusiasma, encuentra en Poe un alma gemela en lo decorativo y discute con Carozzone y Attilio Franchetti. Este último pinta un cuadro siguiendo fielmente las instrucciones de Poe: una cámara oblonga de unos treinta pies de largo por veinticinco de ancho (un pie equivale aproximadamente a veinticinco centímetros), con una puerta y dos ventanas colocadas en el extremo opuesto. Los muebles, el empapelado, las cortinas son reproducidas con un máximo de exactitud por Franchetti. Tal exactitud, sin embargo, le parece poca cosa a Edelmira que opta por reproducir al natural la habitación de Poe. A tal efecto manda construir en el jardín de la hacienda una habitación con las mismas medidas que la descrita por Poe y luego lanza a sus agentes (anticuarios, mueblistas y carpinteros) a la pesquisa de los enseres descritos en el ensayo. (1996a: 15-16)

El texto de Bolaño pasa después a deleitarse puntualmente describiendo muebles, objetos y otros enseres que componen la habitación que Edelmira construye en su jardín; dicha descripción coincide con el texto mismo de la *Philosophy of Furniture* (1840) de Edgar Allan Poe<sup>9</sup>. Por último, tras la construcción de la habitación de Poe, Edelmi-

<sup>9</sup> La coincidencia entre los dos textos es prácticamente absoluta. Veamos, en primer lugar, el fragmento de la biografía de Edelmira Thompson de Mendiluce en la que se describe la habitación de Poe construida en el jardín de su hacienda: “Las ventanas son amplias, bajan hasta el suelo y se hallan montadas en profundos nichos. Los cristales de las ventanas son de color carmesí. Los marcos, de palorrosa, más gruesos que los usuales. Del lado interior del nicho tienen por cortinas un espejo tejido de plata adaptado a la forma de la ventana, que cuelga suelto en menudos pliegues. Los pliegues de las cortinas surgen debajo de un ancho cornisamento dorado que recorre la habitación en la línea de contacto de las paredes con el techo [...] Un alto candelabro, que contiene una lamparita antigua llena de aceite perfumado, se levanta cerca de uno de los sillones (aquel en donde duerme el amigo de Poe, el poseedor de esta habitación ideal). Algunos livianos y graciosos anaqueles de dorados bordes, suspendidos de cordeles de seda carmesí con borlas de oro, soportan doscientos o trescientos volúmenes magníficamente encuadernados. Fuera de ello no hay otros muebles, excepto una lámpara de Argand con su pantalla de vidrio transparente de color carmesí suspendida del alto y abovedado techo con una fina cadena de oro, y que vierte un resplandor sereno y mágico sobre todas las cosas” (1996a: 17); y ahora visitemos el fragmento de *The Philosophy of Furniture* (1840) en el que Poe describe su habitación ideal: “It is oblong – some thirty feet in length and twenty-five in breadth – a shape affording the best (ordinary) opportunities for the adjustment of furniture. It

ra Thompson comienza a elaborar su obra definitiva, una obra magna en seis partes: *La habitación de Poe*:

La primera parte de *La habitación de Poe* es una descripción al detalle de ésta. La segunda parte es un breviario sobre el buen gusto en el diseño de interiores, tomando como punto de partida algunos de los preceptos de Poe. La tercera parte es la construcción propiamente dicha de la habitación en un prado del jardín de la estancia Azul. La cuarta parte es una descripción prolija de la búsqueda de los muebles. La quinta parte es, otra vez, una descripción de la habitación reconstruida, similar, pero *distinta* de la habitación descrita por Poe, con particular énfasis en la luz, en el color carmesí, en la procedencia y en el estado de conservación de algunos muebles, en la calidad de las pinturas (todas, una por una, son descritas por Edelmira sin ahorrarle al lector ni un solo detalle). La sexta y última parte, acaso la más breve, es un retrato del amigo de Poe, el hombre que dormita [...]. (1996a: 18-19)

El resultado es un extraordinario conjunto de alusiones, citas, plagios especulares que no sólo transforman nuestra posible lectura de la teoría literaria catapultada a un primer plano, sino que dialogan y metamorfosean cualquier interpretación que el lector hubiera podido hacer del propio texto de Poe y de *Pierre Menard, autor del Quijote*; porque, en efecto, *La habitación de Poe* no es otra cosa que el propio *Pierre Menard* del autor chileno: Edelmira Thompson, como Pierre Menard, no intenta realizar ni una simulación ni una duplicación de la cámara de Poe; persigue ese simulacro barthesiano que otorgue una mayor inteligibilidad a la cámara del norteamericano, que, en última instancia, desvele ese algo que en la obra de Poe permanece ininteligible. De ahí el descontento de Edelmira Thompson con la reproducción pictórica de Franchetti, incapaz de alcanzar ese estatus de simulacro barthesiano al no devenir “inteligencia añadida al objeto” (Barthes 1964: 310). El único modo de (re)construir la habitación, parece concluir

---

has but one door – by no means a wide one – which is at one end of the parallelogram, and but two windows, which are at the other. These latter are large, reaching down to the floor – have deep recesses – and open on an Italian «veranda». Their panes are of a crimson-tinted glass, set in rose-wood framings, more massive than usual. They are curtained within the recess, by a thick silver tissue adapted to the shape of the window, and hanging loosely in small volumes. Without the recess are curtains of an exceedingly rich crimson silk, fringed with a deep network of gold, and lined with silver tissue, which is the material of the exterior blind. There are no cornices; but the folds of the whole fabric (which are sharp rather than massive, and have an airy appearance), issue from beneath a broad entablature of rich giltwork, which encircles the room at the junction of the ceiling and walls. The drapery is thrown open also, or closed, by means of a thick rope of gold loosely enveloping it, and resolving itself readily into a knot; no pins or other such devices are apparent. The colours of the curtains and their fringe – the tints of crimson and gold – appear everywhere in profusion, and determine the «character» of the room. [...] Four large and gorgeous Sevres vases, in which bloom a profusion of sweet and vivid flowers, occupy the slightly rounded angles of the room. A tall candelabrum, bearing a small antique lamp with highly perfumed oil, is standing near the head of my sleeping friend. Some light and graceful hanging shelves, with golden edges and crimson silk cords with gold tassels, sustain two or three hundred magnificently bound books. Beyond these things, there is no furniture, if we except an Argand lamp, with a plain crimson-tinted ground glass shade, which depends from the lofty vaulted ceiling by a single slender gold chain, and throws a tranquil but magical radiance over all” (Poe 1984: 1215-1217).

Thompson, es descomponerla en sus partes mínimas y recomponerla totalmente –operando, obviamente, según el método estructuralista–; la construcción, por tanto, de la habitación en el jardín se convierte en un proceso metodológicamente imprescindible para la consecución de ese simulacro inteligible.

La descripción de la habitación de Poe que encontramos en el texto de *La literatura nazi en América* es, por una parte, un simulacro textual de la habitación “efectivamente” (re)construida por Edelmira Thompson que, a su vez, representa el simulacro inteligible, y factual, de la habitación “efectivamente” descrita por Poe; por otra parte, sin embargo, la descripción que la voz narrante hace de la habitación de Poe es, punto por punto, la habitación descrita por Poe en su *Philosophy of Furniture*. Tampoco se trata, en este caso, de una mera duplicación; los párrafos de Bolaño y de Poe son idénticos, como los de Menard y Cervantes-, como unidades sintagmáticas, pero como enunciados presentan una diversidad insuprimible; en el instante mismo de su enunciación su aparente unicidad se escinde irrevocablemente (como en la paradoja borgeana que Bolaño parodia en este texto): son cosas distintas. Por lo que se refiere al simulacro efectivamente construido por Edelmira Thompson, éste requiere una interpretación o lectura trascendental; Thompson parece igualmente convencida de que no hay texto, o discurso, que sea literario en sí mismo: para otorgar a la habitación de Poe la *literaturnost* deseada es necesaria una intencionalidad hermenéutica; intencionalidad, esta última, que Thompson intenta despertar en el lector mediante la composición de *La habitación de Poe*. Las seis partes de ésta, además, constituyen un complejo ejercicio de narración metaficcional; narración ensimismada o narcisista o, si se prefiere, autorreferencial, en la que el narrador sitúa como punto nodal de su *ars* el ensimismamiento en el propio proceso escritural (cf. Hutcheon 1980: 47-65), definiendo su operado como sólo artificio lingüístico: una obra que, en definitiva, narra el proceso de gestación, pero también comenta, apostilla, (re)lee e interpreta su texto mayor: la habitación de Poe. El escrito metaficcional –o, si se prefiere, genettianamente metatextual– de Thompson persigue no sólo ese plus de inteligibilidad del simulacro factualmente reconstruido, sino que ofrece una lectura de éste que lo dota de su anhelada *literaturnost*; lo (re)produce y lo (re)construye, o, lo que es lo mismo, lo (re)inventa y lo (re)descubre; una inventiva que es casi derridiana deconstrucción (cf. Derrida 2000: 160-185).

La habitación de Poe, sin embargo, sirve a Bolaño para una última parábola paródica: la habitación misma sería un ejemplo de aquello a lo que Lacan denominaba signifiante; ninguno de los sujetos que entran en contacto con ella (Poe, el pintor Franchetti, Edelmira Thompson, la voz narrante) se empadrona realmente de ésta; asemeja un objeto rígido, estable e inmóvil, pero en realidad se trata de un objeto-de-lenguaje, móvil, por ello mismo, que se desplaza continuamente en cada comentario, relectura o reconstrucción. Es, en cuanto que signifiante lacaniano, una “masa relacional” que tiende perennemente a deslizarse y, por ello mismo, detentarlo establemente es de una dificultad extrema. La habitación de Poe, definida como signifiante, es el objeto del deseo de todos aquellos que anhelan poseerla<sup>10</sup>: Poe, Thompson, el narrador, etc.; sin embargo cada

<sup>10</sup> “[...] Abbiamo pensato di illustrare per voi [...] che è l'ordine simbolico ad essere, per il soggetto, costituente, dimostrandovi la determinazione principale che il soggetto riceve dal percorso di un signifiante

uno de ellos la desea en función de lo que es, la desea, en definitiva, modalmente; y es su propia inteligencia figural la que trata de detentar ese significante que se desplaza en busca constante de nuevos nexos que lo (re)signifiquen.

*La habitación de Poe* es, en definitiva, una excusa que nos ofrece Roberto Bolaño para viajar por el eje paradigmático; también es un extraordinario y complejo ejercicio de lectura paródica que catapulta y transforma la teoría literaria, *Pierre Menard, autor del Quijote*, y un ensayo menor, *The Philosophy of Furniture*, de Edgar Allan Poe; por si fuera poco, *La habitación de Poe* posee además un componente satírico, un blanco externo por lo tanto: la construcción de la habitación por parte de Edelmira Thompson no es sino la realización obsesiva y meticulosa de un pastiche, un ejercicio de bajtiniana estilización; tal vez Bolaño constata y critica a través de éste una postmodernidad reducida según los parámetros de Jameson a mera praxis del pastiche (dentro de una obra, *La literatura nazi en América*, que tiene, a su vez, tanto de pastiche); el paradójico imperio, en definitiva, del *Stillosigkeit*.

A modo de conclusión podemos solamente añadir que las ocasionales pero extraordinarias lecturas paródicas que ofrece una *imitatio* caricatural, o pastiche satírico, excepcional como es *La literatura nazi en América* manifiestan la extraordinaria lucidez que a veces caracteriza a esas prácticas. Bolaño con su praxis escritural hace suyas las palabras de Genette en las que éste aboga por una parodia imprevisible, mezcla o entramado de seriedad y juego –*lucidus* y *ludus*–, exhaustiva parábola intelectual y trazo entretenido y atractivo: una definición (cf. Genette 1997: 469-475), creemos, que se ajusta perfectamente a una obra difícilmente clasificable, en ocasiones iconoclasta, como es *La literatura nazi en América*.

## BIBLIOGRAFIA:

- BARTHES, Roland (1974 [1957] ) *Miti di oggi*. Torino, Einaudi.  
 ----- (1972 [1964] ) *Saggi critici*. Torino, Einaudi.  
 BENMILOUD, Karim & ESTÈVE, Raphaël, coord. (2007) *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.  
 BOLAÑO, Roberto (1996a) *La literatura nazi en América*. Barcelona, Seix-Barral.  
 ----- (1996b) *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.  
 ----- (2004) 2666. Barcelona, Anagrama.  
 ----- (2004) *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.  
 DERRIDA, Jacques (1969 [1967]) *Della grammatologia*. Milano, Jaca Book.  
 ----- (2000 [1979]) *Studi su Maurice Blanchot*. Milano, Jaca Book.

---

[...]: así se expresa Lacan (1974: 8) en su fundamental artículo sobre *The Purloined Letter* (La carta robada) de Edgar Allan Poe (no creemos, por tanto, que la elección de Bolaño de otra obra de Poe sea casual; es decir, parece obvio que Bolaño conocía perfectamente el ensayo de Lacan) en donde expone prolijamente su teoría de la lógica del significante, que hemos mencionado precedentemente.

- ESPINOSA, Patricia, coord. (2003) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile, FRASIS editores.
- GENETTE, Gerard (1974 [1966]) *Scritti*. Einaudi, Torino.
- (1987) *Seuils*. Seuil, Paris.
- (1997 [1982]) *Palimpsesti*. Einaudi, Torino.
- HUTCHEON, Linda (1980) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York-London, Methuen.
- (1985) *A Theory of Parody*. New York-London, Methuen.
- MANZONI, Celina, coord. (2002) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, ediciones Corregidor.
- MORENO, Fernando (2005) *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Poitiers, Université de Poitiers / CNRS.
- POE, Edgar Allan (1984 [1840]) *Essays and reviews: Theory of poetry; Reviews of British and continental authors; Reviews of American authors and American literature; Magazines and criticism; The literary and social scene; Articles and marginalia*. New York, The Library of América: 1215-1217.
- PRINCE, Gerald (1973) "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique* (Paris). 14 : 177-193.
- ROSE, Margaret (1979) *Parody/ Meta-Fiction*. London, Croom Helm.