

# Apuntes para una tipología de la semiosfera literaria en Roberto Bolaño<sup>1</sup>

(Notes for a Typology of the Literary Semiosphere in Roberto Bolaño)

---

*Carlos Soto Bogantes*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## RESUMEN

Desde la semiótica de la cultura (Lotman) se propone un acercamiento textual a la narrativa de Roberto Bolaño. Se acude a los conceptos de semiosfera y el texto en el texto. El análisis se centra en algunos elementos significativos, la memoria, entre ellos. Se procura sistematizar el modelo de semiosfera literaria a partir de la obra del escritor chileno.

## ABSTRACT

From the perspective of the semiotics of culture (Lotman), a textual approach is proposed for the narrative of Roberto Bolaño. Reference is made to semiosphere and the text within the text. The analysis focuses on significant elements, such as memory. The aim is to systematize the model of literary semiosphere in the works of the Chilean writer.

**Palabras clave:** literatura hispanoamericana, narrativa chilena, semiótica de la cultura, Roberto Bolaño

**Keywords:** Spanish American literature, Chilean narrative, semiotics of culture, Roberto Bolaño

---

1 Recibido: 26 de mayo de 2016; aceptado: 20 de octubre de 2016.

2 Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: csoto.44@gmail.com

## Bolaño desde la Semiótica de la cultura

La narrativa de Roberto Bolaño es intertextual, metaficcional y tiene como eje central la literatura misma: los escritores, los textos y la naturaleza elusiva de la creación artística. Así, en toda la obra de Bolaño se ve una preocupación por sistematizar problemas clásicos de escritura, recepción y cultura literaria, lo que desde la teoría de Lotman se llama *semiosfera*. Desde la Semiótica de la cultura, propuesta por Iuri Lotman, se procura lograr un «metalenguaje» para la descripción de los sistemas semióticos, en lugar de interpretar signos aislados. Según Lotman, la semiosfera es el espacio virtual de significados; es un sistema ordenado y estratificado que mantiene relaciones con otros subniveles y estratos externos. Otras de características son: es un espacio limitado, heterogéneo en su interior, con divisiones internas<sup>3</sup>.

Los procesos culturales son dinámicos y condensadores de valor semiótico; es decir, significan algo y forman un sistema que perdura en el tiempo. La relación de los textos con la cultura —que es una semiosfera— es que estos la dinamizan:

La base de esta doble orientación investigativa es la dualidad funcional de los textos en el sistema de la cultura. En el sistema general de la cultura los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. La primera función se cumple de la mejor manera en el caso de la más completa coincidencia de los códigos del que habla y el que escucha, y, por consiguiente, en el caso de la máxima monosemia del texto<sup>4</sup>.

Además, el texto artístico (literario en este caso) es un dispositivo que crea nuevos mensajes y posee *memoria*:

3 Iuri Lotman, «Acerca de la semiosfera», *Semiosfera 1* (Madrid: Frónesis Cátedra, 1996) 11-27.

4 Iuri Lotman, «La semiótica de la cultura y el concepto de texto», *Semiosfera 1* (Madrid: Frónesis Cátedra, 1996) 65.

La creación de la obra artística indica una etapa cualitativamente nueva en la complicación de la estructura del texto. El texto de muchos estratos y semióticamente heterogéneo, capaz de entrar en complejas relaciones tanto con el contexto cultural circundante como con el público lector, deja de ser un mensaje elemental dirigido del destinador [adresanj] al destinatario. Mostrando la capacidad de condensar información, adquiere memoria. Al mismo tiempo muestra la cualidad que Heráclito definió como «logos que crece por sí mismo». En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes<sup>5</sup>.

La semiosfera tiene una zona llamada la *periferia* —cercana a la banda llamada límite— donde se produce la traducción de un sistema semiótico. Las zonas en contacto, median, «traducen» lo de afuera con el interior<sup>6</sup>.

Finalmente, el texto en el texto es un recurso retórico que presenta una riqueza de nueva información pues introduce un texto en otro, lo que «conduce este último a un estado de excitación: presentarse como ajenos los unos a los otros y, transformándose según leyes extrañas para ellos, formar nuevos mensajes».<sup>7</sup>

Los textos escogidos son los cuentos «Putas asesinas», «Henri Simon Leprince» «Prefiguración de Lalo Cura», «Dentista», el ensayo «Los mitos de Cthulhu»<sup>8</sup> y la novela *Estrella distante*<sup>9</sup>.

## La escritura invisible: Henri Simon Leprince

Los malos escritores, precisamente por su cercanía al olvido y por su marginalidad en el campo literario, mantienen un conjunto

5 Lotman, «La semiótica...», 54.

6 Iuri Lotman, «Acerca de...», 11-27.

7 Iuri Lotman, «El texto en el texto», *Semiosfera 1* (Madrid: Frónesis Cátedra, 1996) 69.

8 Roberto Bolaño, *Cuentos* (Barcelona: Anagrama, 2010) 34-41, 294-326, 368-389, 480-500, 534-548.

9 Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: Anagrama, 1996).

de valores morales inamovibles. Como quedan de lado por los entes corruptores de la atención pública, pueden mantener una relación sincera y honesta con el quehacer literario. Esta es la representación del escritor que se hace en el relato «Henri Simon Leprince» de Roberto Bolaño, cuyo protagonista es paradigma de los escritores europeos marginados y olvidados del siglo xx.

El relato presenta las aventuras de un escritor francés durante la ocupación nazi en París. Una vez ocupada la ciudad, los escritores se dividen en dos bandos: la resistencia y los colaboracionistas. A Leprince<sup>10</sup> le ofrecen pertenecer a los colaboracionistas pero declina. Después, poco a poco, se inmiscuye en las acciones de la resistencia, sin ser notado ni valorado por sus compañeros de lucha. Paralelo, Leprince continúa con sus lecturas y su escritura; sin embargo, nunca deja de ser un desconocido, que escribe en «revistas pútridas» y es dejado de lado incluso por quienes ayuda.

Leprince «sabe que, también, al salvar (o al ayudar) a algunos buenos escritores, se ha ganado el derecho a emborronar cuartillas y a equivocarse»<sup>11</sup>. ¿Por qué los buenos escritores necesitan de los malos? En términos semióticos, los buenos constituyen el centro establecido. En el sistema de la literatura existe una jerarquía: la representación de Leprince como un sujeto moralmente correcto, un civilizado en tiempos de barbarie sugiere que para que la literatura como sistema sobreviva tienen que hacerse «sacrificios» de los sujetos en la frontera, con tal de que elementos al interior se mantengan en su lugar. Descubre, al final del relato que, primero, la literatura no hará más que reforzar su condición de marginado (en todos los sentidos: pobre, rechazado, anónimo y sin amor) y segundo, su oficio, tal cual como un escritor desconocido, es una tarea necesaria y noble. Por otro lado, la autonomía sobre la obra reside en un suicidio del autor y una negación de esta.

10 Juego de palabras en francés. *Leprince* → *le prince*: el príncipe.

11 Bolaño (2010), 40; en adelante el número de página se indica entre paréntesis.

## La pornografía y el sistema del arte

La pornografía y el texto artístico son parte de una misma semiosfera «arte»; incluso establecen una relación de recíproco dinamismo. En el cuento «Prefiguración de Lalo Cura» esta relación tiene un significado entre los códigos artísticos, la violencia del contexto y el destino personal. El significado de este texto es plantear paralelismos entre la marginalidad y los textos destinados a narrar y reflexionar esta condición; se concluye que la pornografía —tal vez la forma más degradada de texto narrativo—

El narrador—Lalo Cura, un asesino— cuenta la vida de un grupo de actores pornográficos, su director, y él mismo, el niño nacido dentro de la productora de películas. El relato empieza haciendo referencia al primer tema del: su nacimiento y el destino de su presunto padre, un sacerdote del que sabe poco y que desaparece.

A mi padre lo llamaban el Cura y así fue como mi madre me inscribió en el registro civil. Todo legal. Olegario Cura. Hasta fui bautizado en la fe católica. Mi madre, sin duda, era una soñadora. Se llamaba Connie Sánchez y si ustedes fueran menos jóvenes y más viciosos su nombre no les resultaría extraño (295).

El relato organiza dos tramas paralelas: la vida del grupo de actores pornográficos que el narrador conoció en su niñez y el recuento y reflexión sobre las películas —los textos en sí— que producían. Uno de los recursos estilísticos más destacados del relato es la necesidad hermenéutica del narrador con respecto a las películas. El narrador es lector activo y gran parte del relato es transcripción estas lecturas.

Mientras los hombres van cayendo enfermos las chicas escriben como posesas en sus diarios. Pictogramas desesperados. Se superponen las imágenes del río y las imágenes de una orgía que nunca termina. El final es previsible. Los hombres disfrazan a las mujeres

de gallinas y después de pasarlas por el aro se las comen en medio de un banquete nimbado de plumas. Se ven los huesos de Connie, Mónica y Doris en el patio de la fonda. El Pajarito Gómez juega otra mano de póquer. Tiene la suerte apretada como un guante. La cámara se coloca detrás de él y el espectador puede ver qué cartas lleva. Los naipes están en blanco. Sobre los cadáveres de todos ellos aparecen los títulos de crédito. Tres segundos antes del final el río cambia de color, se tiñe de negro azabache. Película profunda como pocas, solía recordar Doris, de esa vil manera acabamos las artistas de cine porno, devoradas por fulanos insensibles después de ser usadas sin descanso ni piedad (302).

Además de la exégesis que efectúa el narrador, y la relación entre la película y la muerte, se plantea un vaticinio evidente del destino de los actores; el cineasta alemán no solo escribe películas sino que dirige el rumbo de las vidas de los protagonistas hasta la muerte. Por lo tanto, cuanto más la pornografía tantea con otras semiosferas (como por ejemplo la de la violencia), más información logra transmitir hacia su propia semiosfera. La pornografía se convierte en un elemento doble: tanto es el destino de los personajes como un acto artístico de igual nivel que otros. A nivel espacial, también se duplica la estructura de los límites, pues la productora quedaba «en los lindes del barrio de los Empalados con el Gran Baldío» (295).

Como la literatura se aleja cada vez más del centro de la cultura, tiende a acercarse a otros sistemas; en primer lugar al cine y al periodismo, pero más cerca de la periferia, con otros códigos. Además, el sistema literario se dinamiza; el centro se difumina y su periferia traspasa información con mayor volumen. Ahí aparece la relación entre «arte elevado» y pornografía: cuando el arte se encuentra tan desvalorizado, en un espacio desértico, se asimila con creaciones culturales marginales y entran en una simbiosis sin precedentes. El arte se vuelve sórdido, momentáneo y pulsional y la pornografía adquiere matices metafísicos y existenciales.

El contenido —la información de las sórdidas películas pornográficas— es algo más, así como las vidas angustiosas de sus actores son el epítome de la vida en Latinoamérica. Lo que encuentra al final el narrador en el Pajarito Gómez (un tipo que de todas maneras no es un actor) es el verdadero artista. El narrador concluye, y de ahí el propósito de su viaje final y también del relato, que el Pajarito Gómez ha logrado transmutar la relación espectador-texto y así logra la comunión artística. Además, alegóricamente, se vuelve en una figura que responda a las interrogantes más primarias sobre la cultura y su propia existencia: el Pajarito Gómez se convierte en una figura pater<sup>12</sup>, mesiánica y cristiana.

La pornografía instruye a transgredir continuamente los límites: para sobrevivir hay que aceptar las condiciones del entorno, y hacerlo con alegría. No invita a aprender técnicas, sino a apreciar el mensaje que envía. El texto pornográfico tiene una estructura paródica de los textos infantiles, poniendo de relieve el paso abrupto, inmediato de la infancia a la adultez.

Otro de los puntos del texto es el efecto especular de la representación: en las películas, abiertamente falsas y con argumentos absurdos, los actores no representan un papel tanto como son «ellos mismos» y viceversa, son personajes del relato que Lalo Cura quiere organizar alrededor de su búsqueda.

Desde la semiótica de la cultura de Lotman, la definición de texto artístico se desliga de las visiones esencialistas, morales e incluso humanistas; el texto artístico no es la expresión de la subjetividad (como dice la crítica romántica) ni un reflejo de la sociedad (como versiones marxistas y sociológicos suponen) sino una estructura doble de signos sobre un lenguaje. En este sentido, al ser rechazado del centro cultural, el individuo «actor» funciona como un ente traductor. Es su lejanía del núcleo central de la cultura oficial lo que le permite

---

12 Al inicio del relato el narrador dice «yo he abierto los ojos en la oscuridad», cuando encuentra al Pajarito Gómez este le dice «también fuiste un feto listo, con los ojos abiertos, por qué no». La referencia a la oscuridad del primer momento puede hacer referencia a su condición prenatal.

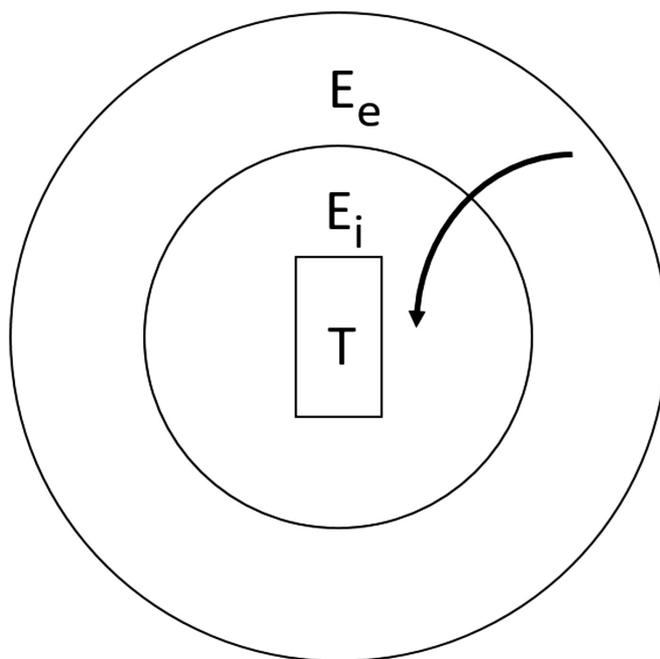
entrar en contacto con otros sistemas de significados. En este sentido, semióticamente, la pornografía se establece como ejemplo claro de esta «naturaleza creativa de nuevos mensajes».

### **El texto develado y el futuro**

En varios textos de Bolaño se muestra un recurso retórico de texto en el texto: descifrar o interpretar el texto develado que se encuentra en un espacio menor se hace imprescindible para continuar, para llegar o entender el futuro; este texto tiene características propias y aparece en condiciones muy específicas (en un punto de duda o al final del viaje del protagonista).

El texto en el texto aparece al interior de un sistema lógico dentro del relato, con las siguientes características (ver fig. 1):

1. Se encuentra encerrado en un espacio más pequeño: los personajes deben hacer un viaje hacia el interior, subterráneo, para encontrarlo. Semióticamente, atraviesan un límite.
2. Es en ocasiones ininteligible: el texto tiene una complicación elevada para los personajes; es necesario para el personaje al menos interpretar el texto. Esta ambigüedad es en ocasiones síntoma de crisis del personaje (muerte, abandono, etc.). Cuando el texto alcanza un estatus de inefable significa algo negativo para el personaje.
3. Cambia de código: el texto es heterogéneo con respecto al código dominante.



**Figura 1.** Representación de los espacios del texto.

*E<sub>e</sub>* es el espacio exterior; *E<sub>i</sub>*, interior; y *T*, el texto. La flecha indica el movimiento de los personajes al interior.

En «Putas asesinas», la narradora seduce un extraño (de nombre Max), lo lleva a su casa y —presuntamente— lo asesina. En el relato, la narradora juega con Max, pues, esta domina la situación, se coloca en una situación de poder y logra su propósito (asesinarlo). Los juegos son posibles gracias a dos textos: el televisor y las pinturas de los Reyes Católicos, que Max ignora. Así, el relato se articula en dos códigos: el verbal —cómo la narradora cuenta— y el visual —o que se ve—, teniendo suma importancia este último pues constituye el conjunto de pistas que hubieran podido salvar la vida de Max. Finalmente, en el texto se oponen estos dos códigos de visuales con el texto narrativo paródico de los cuentos de hadas.

Como otros personajes de Bolaño, la narradora se obsesiona con narrar, leer y trazar paralelismos entre realidad y ficción. Como señala Morales:

Este final, el del relato de Bolaño, desde el contexto de la globalización y de la modernidad tardía, de la Utopía realizada, es afín, en una relación de sentido casi paralela, al encuentro de Don Quijote con una Dulcinea que no reconoce como tal, que le parece una campesina vulgar y de mal olor, encuentro traumático que preparara el regreso del personaje a su casa y a morir en ella como Alonso Quijano, es decir, un morir que es la manera de reconocer la parálisis incurable de la vida cotidiana y su negación de la verdadera aventura<sup>13</sup> (262).

En *Estrella distante*, durante una fiesta el poeta y militar Wieder se encierra en una habitación, coloca fotografías de asesinados por la dictadura:

«En algunas fotografías reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de uno a otra por lo que se deduce que es el mismo lugar»<sup>14</sup>.

Resalta, luego de que los personajes viajen al interior de la habitación, es que cambia de código: no hace poesía verbal, sino fotográfica. Además este momento señala el inicio de la separación entre la cúpula política y el poeta. Esta escena ejecuta una de las problemáticas centrales de la novela: ¿puede un asesino ser también un artista? La condición doble del protagonista se evidencia en su posterior viaje del centro del movimiento literario a una condición marginal.

En «Prefiguración de Lalo Cura», al final, el narrador visita al enigmático actor Pajarito Gómez, cuando todos los demás personajes han muerto. Como en «Putas asesinas», El Pajarito cree que el narrador

13 Leonidas Morales, «Don Quijote y la aventura», *Revista Chilena de Literatura* 77 (2010): 257-263.

14 Bolaño (1997) 97.

viene a matarlo, pero los dos personajes terminan viendo películas en el televisor, sin embargo, la relación es diferente: los dos personajes miran a un tercero.

Luego recogió las películas del suelo, puso en el vídeo la de López Tarso y mientras pasaban las imágenes sin sonido se echó a llorar. No llores, Parajito, le dije, no vale la pena. Ya no vibraba. O tal vez todavía vibraba un poquito [...] No he venido a liquidarte, le dije finalmente (307-308).

Aunque el personaje se constituye como un «ángel exterminador», decide no asesinar al actor, por el contrario le da dinero y le dice «Te compraré lo que quieras. Te llevaré a un lugar tranquilo donde puedas dedicarte a contemplar a tus actores favoritos» (309).

En el cuento «Dentista» los protagonistas —el narrador y el dentista— deambulan por la ciudad. Lo que los mueve es un sentimiento de luto (el narrador se ha separado de su novia y al dentista se le ha muerto un cliente, «la india»). Deambulan hasta dar con un niño escritor que escribe cuentos. El cuento que escribe el niño —o los cuentos— contrasta con una conversación que los personajes tienen antes sobre pinturas. El texto literario sustituye al pictórico. Además, se dice que el niño no va a talleres, porque solo se dan talleres para poesía. Esto coloca al género cuento en un estado más periférico que la poesía. Cuando los personajes leen los cuentos, lo hacen entrando a la casa del niño:

Durante un instante los tres nos quedamos quietos, yo diría que hechizados, contemplando la luna o mirando compungidos la exigua vivienda del adolescente en el patio: sólo distinguí con certeza un huacal. Después entramos en un cuarto de techo bajo que olía a humo y Ramírez encendió una luz. Vi una mesa, aperos de campo apoyados en la pared, un niño durmiendo en un sillón (385).

En este caso, los personajes no solo entran a un espacio, sino que pasan a un sistema socioeconómico diferente con reglas diferentes. El tono onírico domina la escena y refleja lo inestable de la situación (en términos de Lotman, la producción de nuevos significados). Lo que se describe en el segmento anterior es el paso de límite: entrar a la semiosfera literaria.

Los personajes ingresan en la casa para leer los cuentos del niño. Entre los cuentos del niño hay uno que trata sobre «un coche inútil abandonado en la carretera que servía de casa a un tipo que leía un libro de Sade» (383). Este cuento ejemplifica, en otro nivel de complejidad, el texto encerrado. En su interior, *hay un texto dentro de un texto*, lo que sugiere a un *continuum* infinito de textos. Luego de la lectura, al día siguiente, el protagonista tiene una catarsis a medias: sabe que ha estado en contacto con una genuina experiencia pero no puede interpretarla.

Al abandonar esos andurriales comprendí, sin embargo, que poco era lo que podíamos decir sobre nuestra experiencia de aquella noche. Ambos nos sentíamos felices, pero supimos sin asomo de duda —y sin necesidad de decírnoslo— que no éramos capaces de reflexionar o discernir sobre la naturaleza de lo que habíamos vivido (387).

Ninguno de los personajes logra una comprensión cabal, solamente parcial: el narrador sueña con el niño escritor, cree entenderlo todo y luego «apareció el cadáver de la vieja india muerta de un cáncer en la encía y lo olvidé todo» (388). El fin del relato se asemeja al inicio porque sigue una la separación de los amigos y un imperante estado de soledad.

### **El horror del centro de sistema: «Los mitos de Cthulhu»**

Este texto de índole satírica, irónico y jocoso, propone una visión pesimista sobre la actualidad y el futuro de la literatura en español. Compara las maneras de hacer literatura a lo largo del siglo xx con

la visión actual, inicios del siglo XXI. Este ensayo engloba, de cierta manera, la linealidad de las preocupaciones de Bolaño sobre el futuro de la literatura en general.

El título del ensayo tiene una raíz intertextual; a la vez que alude a un cambio de género —ensayo por narrativa— también sugiere el tono del ensayo: el horror de los escritos de Howard Lovecraft; Bolaño describe un ambiente tétrico que induce a la locura y el asco, además de hacer referencia al tropo de la invocación presente en la narrativa del escritor estadounidense. Con esto, Bolaño va organizando un canon para el futuro inmediato. La calificación que hace Bolaño es binaria y permite agrupar los escritores en dos grandes grupos: los que deben estar en la semiosfera (son aceptados y respetados) y los que deben ser expulsados (cuadro 1).

Siendo el texto satírico, el discurso critica que la organización actual está invertida: los escritores desechados por Bolaño están establecidos en el centro del sistema literario, y viceversa, sus escogidos han sido olvidados. La tipología en dos grupos obedece a rasgos pre-determinados: en la semiosfera literaria escritores de ficción (incluidos los poetas), la mayoría latinoamericanos, del periodo del Boom o una generación posterior. Por otro lado, sobresale que la mayoría son españoles nacidos después de 1950. Además, Marcel Proust y James Joyce, reconocidos renovadores del género novelístico se oponen a uno de los impulsores de la novela de aventuras, Alejandro Dumas.

**Cuadro 1. Listado de escritores y su pertenencia  
a la semiosfera literaria**

<i>Deben estar</i>	<i>No deben estar</i>
Augusto Monterroso	Alberto Vázquez-Figueroa
Bioy Casares	Alejandro Dumas
Fernando Vallejo	Ana Rosa Quintana
Franz Kafka	Ángeles Mastretta
Gabriel García Márquez	Antonio Muñoz Molina
Jacques Vaché	Arturo Pérez Reverte
James Joyce	Fernando Sánchez Dragó
Jorge Ibarguengoitia	Héctor Aguilar Camín
Jorge Luis Borges	Hernán Rivera Letelier
Juan Carlos Onetti	Isabel Allende
Julio Cortázar	Juan Goytisolo
Macedonio Fernández	Juan Manuel de Prada
Manuel Puig	Lucía Etxebarria
Marcel Proust	Luis Sepúlveda
Mario Santiago	Penélope Cruz
Mario Vargas Llosa	Sergio Ramírez
Nicanor Parra	Tomás Eloy Martínez
Octavio Paz	
Raúl Damonte Botana (Copi)	
Reinaldo Arenas	
Ricardo Piglia	
Roberto Arlt	
Sergio Pitlor	

El texto constituye un ataque a los textos, junto con la idea de escritor, que conforman el núcleo del sistema literario contemporáneo en lengua española. Bolaño constituye los rasgos textuales que considera positivos y los contrasta con la imperante necesidad de «legibilidad». Refiriéndose despectivamente al escritor Vázquez Figueroa, por ejemplo «no es el más perfecto, pero sin duda es perfecto. Legible lo es. Ameno lo es. Vende mucho. Sus historias, como las de Pérez Reverte, están llenas de aventuras» (535). Los valores negativos se asocian a estructuras narrativas, así que junto con la legibilidad y el

plagio, se va conformando un modelo de escritor y de texto, alejado de las novelas —en caso de narrativa— decimonónicas del siglo xx.

El rasgo de «legibilidad» constituye un elemento importante para constituir una nueva semiosfera de la literatura; mientras que en periodos anteriores, la legibilidad no era un elemento de peso, lo pasa a ser cuando lo importante es vender grandes cantidades de libros a lectores-consumidores.

A la legibilidad se le suma el plagio:

Sánchez Dragó es quien escribe los mejores libros de teología. Un tipo cuyo nombre no recuerdo, especialista en ovnis, es quien escribe los mejores libros de divulgación científica. Lucía Etxebarria es quien escribe los mejores libros de intertextualidad. Sánchez Dragó es quien mejor escribe los libros sobre multiculturalidad. Juan Goytisolo es quien escribe los mejores libros sobre historia y mitos. Ana Rosa Quintana, una presentadora de televisión simpatiquísima, es quien mejor escribe el mejor libro sobre la mujer maltratada de nuestros días. Sánchez Dragó es quien escribe los mejores libros de viajes (539).

Lucía Etxebarria fue acusada de plagiar partes de su novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* a la periodista estadounidense Elizabeth Wurtzel. Etxebarria se defendió aludiendo que era un uso de intertextualidad<sup>15</sup>. Como Etxebarria, también Quintana ha sido acusada de plagiar en su libro *Sabor a hiel*, lo que causó que al libro se le fuera retirado su Premio Planeta<sup>16</sup>.

Además de hacer referencia al plagio, el fragmento anterior se centra en otro aspecto: el abandono de la disciplina literaria por otras: ya sea la teología, la divulgación científica etc., se considera una interferencia con la labor literaria *per se*. Los escritores repudiados además de escribir ficción son presentadores de televisión, gurús de salud.

15 Leandro Pérez Miguel, «Lucía Etxebarria: “Me han hecho mucho daño, pero tengo la conciencia muy limpia”» (2001), *elmundolibro.com*, 10 de abril, <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/01/anticuario/1001933262.html>>.

16 Emma Rodríguez, «Ana Rosa Quintana culpa del plagio a un estrecho colaborador» (2000), *elmundolibro.com*, 5 de abril, <<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/10/23/anticuario/972296107.html>>.

Escriben no solo ficción sino géneros no literarios en los que no son especialistas (divulgación científica, teología, etc.). Los escritores se comportan como «todólogos» culturales; dejan el sistema literario para formar parte de «otro» sistema. Esto se evidencia cuando la literatura es un medio para obtener estatus económico y social:

Los escritores actuales no son ya (...) señoritos dispuestos a fulminar la respetabilidad social ni mucho menos un hatajo de inadaptados sino gente salida de la clase media y del proletariado dispuesto a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosa de respetabilidad (...) Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugar desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas, sonreír en las peores situaciones, poner cara de inteligentes, controlar el crecimiento demográfico, dar siempre las gracias (544).

En este caso, surge un nuevo fenómeno la semiosfera «literatura» se inserta a otros sistemas y empieza a hablar en su lenguaje exógeno. El sistema entonces empieza a perder sus rasgos definitorios y sus textos principales se ven también modificados (ya no se sabe qué es un texto literario y qué no).

La hipótesis que se da en el ensayo sobre el cambio en el sistema es la siguiente: existe una «paternidad» o «linaje» en el sistema literario, que pasa de generación en generación. Los nuevos escritores son «hijos» de los anteriores. Bolaño cuenta que «un prestigioso y resabiado escritor latinoamericano» (541) confiesa que admira a Nelson Mandela, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, tres personajes que, cuando perdieron protagonismo, fueron sustituidos por sus «hijos». En este punto Bolaño es categórico con respecto a los escritores: dejan «escritores epigonales, pero claros y amenos» (542) y en el caso de Mandela su sucesor es Mbeki, descalificado debido a su negacionismo del VIH/Sida. Lo que se evidencia es que el sistema

literario tiene *memoria*, y en este caso también demuestra una crisis relacionada con el futuro, y por lo tanto, el quiebre, la fractura del sistema se debe a una paternidad viciada. Asimismo, la asociación es clara: los escritores ambiciosos de los años sesenta dieron campo a escritores inferiores, quienes desvirtúan todo el avance literario o político hasta entonces.

A modo de alarma, cerca del final Bolaño expone que lo que queda en el centro de la semiosfera literaria son variantes infinitas (con tanta comunicación tengan con la cultura) del folletín. Cuando los escritores abogan solamente por el éxito (las ventas, retribución económica), la forma literaria que irán adoptando es el folletín. El folletín, que no es literatura, encarna para Bolaño el ocaso del quehacer literario. Es también, el texto central del sistema literario vigente.

El ensayo ejemplifica *la poética* de Roberto Bolaño, en tanto demuestra la ansiedad y escepticismo ante la perdurabilidad del arte literario en el sistema cultural contemporáneo. Como en otros textos de Bolaño, la periferia se establece como el espacio donde ocurre el intercambio, donde es posible revitalizar el sistema (la literatura). Así, el escritor queda establecido como agente catalizador de los significados del sistema, adquiere diferentes funciones, que varían según su cercanía al centro de la semiosfera; es, en suma, una poética basada en las posibilidades desde la periferia de producir nuevos significados.