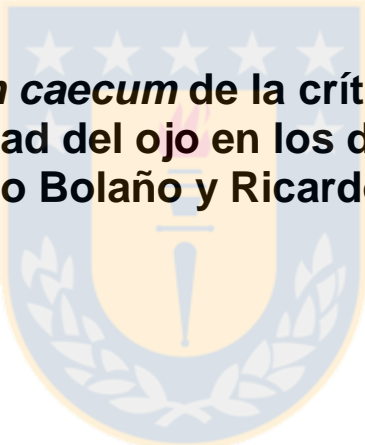




Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte-Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana



**El *punctum caecum* de la crítica literaria:  
la enfermedad del ojo en los detectives de  
Roberto Bolaño y Ricardo Piglia**

Tesis para optar al grado de Doctora

CLAUDIA MÓNICA TAPIA VÁSQUEZ  
CONCEPCIÓN-CHILE  
2014

Profesor Guía: Mario Rodríguez Fernández  
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

*Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos  
que intentaban mantener los ojos abiertos  
en medio del sueño.*

*Soñé con sus crímenes horribles  
con sus tipos cuidadosos  
que procuraban no pisar los charcos de sangre  
y abarcar con una sola mirada  
el escenario del crimen.*

*Soñé con detectives perdidos  
en el espejo convexo de los Arnolfini:  
nuestra época, nuestras perspectivas,  
nuestros modelos del Espanto.*

**Roberto Bolaño, Los perros románticos**



*Vos leés demasiadas novelas policiales, pibe, si  
supieras cómo son verdaderamente las cosas... No es  
cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto  
que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna  
lógica. Luchamos por restablecer las causas y deducir  
los efectos, pero nunca podemos conocer la red  
completa de las intrigas... Cuanto más cerca estás del  
centro, más te enredas en una telaraña que no tiene  
fin.*

**Ricardo Piglia, Blanco nocturno**

# ÍNDICE

|  | Pág.      |
|--|-----------|
| <b>PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN</b>                          | <b>5</b>  |
| • <i>Resumen</i> .....   | 5         |
| • <i>Justificación</i> .....                                     | 6         |
| • <i>Corpus</i> .....  | 7         |
| • <i>Objetivos</i> .....   | 8         |
| • <i>Preguntas de investigación</i> .....                        | 9         |
| • <i>Metodología</i> .....                                       | 10        |
| • <i>Hipótesis</i> .....   | 11        |
| <b>MARCO TEÓRICO</b>   | <b>12</b> |
| • <i>El poder y sus manifestaciones</i> .....                    | 12        |
| ○ <i>Los instrumentos del poder</i> .....                        | 15        |
| ○ <i>El detective y sus dispositivos</i> .....                   | 20        |
| ○ <i>El poder y la literatura</i> .....                          | 23        |
| • <i>El ocularcentrismo</i> .....                                | 25        |
| ○ <i>El más noble de los sentidos</i> .....                      | 28        |
| ○ <i>El ojo moderno</i> .....                                    | 36        |
| ○ <i>El reinado de Panoptes</i> .....                            | 40        |
| ○ <i>El panóptico social</i> .....                               | 43        |
| ○ <i>Ojo y literatura</i> .....                                  | 46        |
| ○ <i>Ojos, poder y verdad</i> .....                              | 49        |
| ○ <i>Discurso ocularfóbico</i> .....                             | 52        |
| • <i>La crítica</i> .....  | 61        |
| ○ <i>La crítica según los críticos</i> .....                     | 66        |
| ○ <i>El ejercicio crítico</i> .....                              | 68        |
| ○ <i>Crítica, ojo y poder</i> .....                              | 73        |
| ○ <i>El enigma nunca develado</i> .....                          | 81        |
| ○ <i>La representación ficcional de la crítica literaria</i> ... | 84        |
| ○ <i>Los críticos de Piglia y Bolaño</i> .....                   | 88        |
| • <i>El género policial</i> .....                                | 94        |
| ○ <i>La sociedad de masas</i> .....                              | 96        |
| ○ <i>El detective como figura de control</i> .....               | 99        |
| ○ <i>Las tres vertientes</i> .....                               | 102       |
| ○ <i>Borges y el policial latinoamericano</i> .....              | 110       |
| ○ <i>Lo policial y la sociedad</i> .....                         | 114       |
| ○ <i>La potencia visual del detective</i> .....                  | 118       |

|  |            |
|--|------------|
| • <i>La búsqueda de la verdad</i> .....                  | 123        |
| ○ <i>La crítica y la verdad</i> .....                    | 129        |
| ○ <i>Las condiciones de verdad</i> .....                 | 130        |
| <b>ESTADO DEL ARTE</b>                                   | <b>136</b> |
| • <i>Estudios sobre la obra de Roberto Bolaño</i> .....  | 136        |
| • <i>Estudios sobre la obra de Ricardo Piglia</i> .....  | 149        |
| <b>METODOLOGÍA</b>                                       | <b>156</b> |
| <b>ANÁLISIS TEXTUAL</b>                                  | <b>161</b> |
| • <i>Respiración Artificial</i> .....                    | 161        |
| ○ <i>Autor</i> .....                                     | 161        |
| ○ <i>Bibliografía</i> .....                              | 164        |
| ○ <i>Premios</i> .....                                   | 164        |
| ○ <i>La obra</i> .....                                   | 164        |
| ○ <i>Análisis</i> .....                                  | 165        |
| • <i>Los detectives salvajes</i> .....                   | 197        |
| ○ <i>Autor</i> .....                                     | 197        |
| ○ <i>Bibliografía</i> .....                              | 197        |
| ○ <i>Premios</i> .....                                   | 198        |
| ○ <i>La obra</i> .....                                   | 200        |
| ○ <i>Análisis</i> .....                                  | 202        |
| <b>CONCLUSIONES</b>                                      | <b>251</b> |
| • <i>Respiración artificial de Ricardo Piglia</i> .....  | 251        |
| • <i>Los detectives salvajes de Roberto Bolaño</i> ..... | 265        |
| <b>CONSIDERACIONES FINALES</b>                           | <b>284</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>                                      | <b>289</b> |

## PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

### Resumen

El estudio que se desarrolla en las siguientes páginas aspira a profundizar en la comprensión del crítico literario y de las cualidades y condiciones de su práctica. Para lograrlo se realiza un análisis del registro ficcional de dicha figura en las obras de dos escritores latinoamericanos: Roberto Bolaño y Ricardo Piglia.

El trabajo investigativo parte del vínculo que relaciona al crítico con el detective de los relatos policiales. De ahí que se focalice en el actante que, frente al enigma literario, o criminal en sentido estricto, emprende una búsqueda o pesquisa. Por ello los textos del corpus adhieren a las tramas principales del género policial que, en todo caso, funciona aquí solo como un horizonte de comprensión y no como categoría de análisis que se aplique a las unidades de estudio. Las coordenadas genéricas son exclusivamente puntos de referencia para la interpretación de las obras, perspectivas de lectura de la tesista.

De acuerdo a la situación histórica y literaria del nacimiento y desarrollo de la narrativa de crímenes, que la perfilan como un dispositivo de poder, la investigación se focaliza en uno de los atributos principales de la práctica detectivesca, y que canaliza de manera paradigmática sus funciones de control y conocimiento: la mirada. Por ello se incorporan como marco referencial las condiciones que desde la Grecia clásica han configurado un régimen cultural ocularcéntrico, y las específicas estrategias de visualización que, de acuerdo a Michel Foucault, caracterizan a nuestras sociedades desde la Modernidad. De acuerdo a este paradigma policial/visual el análisis reconoce lo siguiente:

- El crimen se asocia al misterio entendido como ocultamiento o desaparición del escritor y/o la obra.
- Frente al delito se instala el crítico como detective.
- El crítico/detective opera como un vigilante que despliega estrategias de visibilización.
- La pesquisa detectivesca intenta transparentar aquello que está oculto a través de un ansiado saber/poder.

Identificar y analizar las modalidades en que los críticos/detectives de Bolaño y Piglia ejecutan estas prácticas visuales es lo que se propone la investigación.

## **Justificación**

La crítica literaria se entiende como aquella actividad intelectual y textual que procura comprender la obra de un escritor para encontrar allí, de acuerdo a un aparato teórico y metodológico, cierto inteligible que le permita aportar con uno de los plurales sentidos que ella sostiene.

El interés por el tema surge al entender que el ejercicio hermenéutico es parte componente del fenómeno literario<sup>1</sup> y, como tal, uno de los factores que intervienen o afectan el funcionamiento del *campo*. El concepto de Pierre Bourdieu es especialmente pertinente para entender que el valor, la recepción y la difusión de la obra no están en manos de sus productores, sino en las de los agentes destinados a la consagración y el reconocimiento. Los resultados de la investigación, por tanto, aportarán a la

---

<sup>1</sup> Roberto Bolaño dice: “La literatura es la prosa (novela y cuento), la dramaturgia, la poesía, el ensayo literario y la crítica literaria” (*Bolaño por sí mismo*: 43).

comprensión y reflexión de quienes ejercen esas determinantes funciones, sobre su práctica y sus efectos.

## Corpus

Roberto Bolaño y Ricardo Piglia son escritores reconocidos en el concierto hispanoamericano como verdaderos teóricos del fenómeno literario, aportando en sus ficciones una intensa experiencia de análisis sobre la escritura y sus circunstancias. En sus narraciones transitan escritores, críticos, lectores, editores, aprendices de poetas que reflexionan sobre la literatura, sus funciones y su estatus en la sociedad; también sobre el mercado editorial, el público, los autores y sus comentaristas; y sobre el canon, los movimientos y los libros.

En este sentido, el género policial es especialmente pertinente pues de acuerdo a los planteamientos de sus estudiosos esta serie se caracteriza por su marcado carácter metaficcional<sup>2</sup>. Según Hutcheon (1980) metaficción se entiende como *"fiction about fiction"* es decir, textos intensamente autotemáticos que exponen abiertamente su condición de artefactos lingüísticos y que discuten sobre el proceso de producción y recepción de la obra, sobre la escritura y la lectura de la ficción misma. Se trata de relatos especulares, intertextuales y, en muchos casos, paródicos.

De acuerdo a la conexión entre los argumentos centrales del género policial y el marcado carácter autorreflexivo de sus relatos, lo que permitirá conocer las cualidades del ejercicio interpretativo, los textos que se analizarán tienen las siguientes características comunes:

---

<sup>2</sup> De acuerdo a Linda Hutcheon el género tiene tres características metaficcionales: *"the self-consciousness of the form itself, its strong conventions, and the important textual function of the hermeneutic act of reading"* (1980:71)

- Incluyen entre sus actantes a uno o más críticos bibliográficos, sean éstos estudiosos literarios, escritores o comentaristas.
- Dichos personajes emprenden una búsqueda o investigación.
- Esa pesquisa se genera a partir de un enigma, literario o criminal en sentido estricto.
- El objetivo de la investigación es descifrar el enigma.
- Son las novelas más estudiadas y reconocidas de sus autores, distinguidas con premios y reconocimientos de importancia mundial y traducidas a varios idiomas.

En consonancia con lo anterior, el corpus de este estudio es el siguiente:

- *Respiración artificial* (2001b) de Ricardo Piglia.
- *Los detectives salvajes* (2009) de Roberto Bolaño.

## Objetivos

El estudio pretende abordar los siguientes objetivos:

- *Objetivo general:*
  1. Describir, analizar y comparar las estrategias de visualización del crítico literario, entendido como detective, en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.



- *Objetivos específicos:*

1. Establecer la relación que vincula al crítico literario con el detective del género policial.
2. Identificar las condiciones históricas y literarias del surgimiento y desarrollo del detective como figura de poder y control.
3. Describir el atributo óptico de la práctica interpretativa y el funcionamiento de la mirada.
4. Perfilar al crítico/detective como dispositivo de un régimen cultural y epistemológico ocularcéntrico.
5. Reconocer las estrategias de visibilización, invisibilización y especulación que despliegan los críticos/detectives de Bolaño y Piglia.
6. Extrapolar al ejercicio crítico las estrategias de visibilizadoras, invisibilizadoras y especulares reconocidas en la ficción.

**Preguntas de investigación**

El análisis se orientará de acuerdo a las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Cuáles son las estrategias visuales del crítico literario, entendido como detective del género policial, en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño?
- ¿Cuáles son las similitudes y/o diferencias entre dichas estrategias?

## Metodología

Para intentar dar cuenta de los objetivos señalados, la presente investigación se abordará desde los principios del **Análisis de la recepción**, propuesta teórica y metodológica “que incluye la lectura, la interpretación, el público, la audiencia y el consumo de una obra literaria, o sea, el sujeto receptor e intérprete hermenéutico del texto” (Blume & Franken, 2006: 25). Se trata de un sistema crítico que sostiene la convergencia entre el texto del autor y la actualización que de él hace el lector.

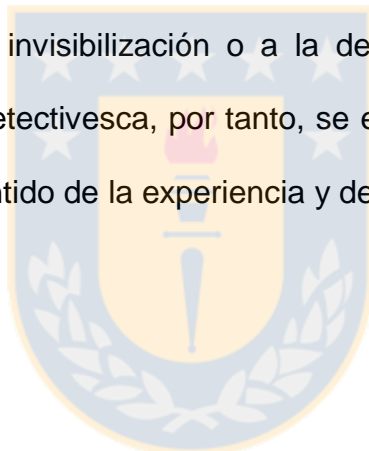
De acuerdo a Wolfgang Iser (1987) los textos literarios presentan “espacios de indeterminación”, puntos inacabados que se prestan para el ejercicio crítico. Entendidas entonces como “obra abierta”, las novelas del corpus fueron sometidas a una lectura inicial y a una lectura posterior guiada por las categorías de análisis. Esta tarea interpretativa persiguió determinar un significado que “tal como aparece en su superficie o manifestación lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco, 1981: 73).

Así, a partir de aquellos puntos de indeterminación y ambigüedad, la investigadora rellenó los significados inconclusos de acuerdo a “su compromiso imaginativo, de acuerdo a lo que el texto sugiere, a su propia experiencia y a su deseo de darle coherencia a lo que lee” (Blume & Franken, 2006: 166). El análisis de *Los detectives salvajes* y *Respiración artificial* se focalizó en el sesgo óptico que caracteriza el ejercicio de la crítica y la investigación criminal, sustrato sobre el cual la investigadora enunció una hipótesis de trabajo que se aplicó a nivel del contenido de la historia y también de la articulación del discurso. Así, de acuerdo a lo que sugirieron determinados segmentos textuales y recursos narrativos, se generaron potenciales de sentido en base “al juego entre anticipación y retrospectión (especulación sobre lo que

ha de venir, corrección o confirmación de lo que se pensó” (166), los que se presentarán como conclusiones.

## **Hipótesis**

Partiendo de la relación entre detective y crítico literario, y del atributo óptico que implica todo ejercicio de interpretación (tanto literal como simbólico), las novelas de Bolaño y Piglia desestabilizan el modelo epistemológico que secularmente propone a la visión como el sentido predominante e infalible en el camino de acceso a la verdad. *Los detectives salvajes* y *Respiración artificial* proponen estrategias ficcionales y escriturales que tienden a la invisibilización o a la deformación por acercamiento o distancia. La práctica crítica/detectivesca, por tanto, se ejerce en torno a puntos ciegos que no permiten dar con el sentido de la experiencia y descifrar el enigma.



*El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve.  
Antonio Machado*

## MARCO TEÓRICO

### 1. EL PODER Y SUS MANIFESTACIONES

El término “poder” procede del latín *potère* y refiere a la posibilidad de ser capaz, de tener la facultad o potencia de algo. Bajo esa acepción, se identifica con *potestas* –potestad, potencia, poderío-; con *facultas* –posibilidad, capacidad, virtud, talento; y con *possum* –ser potente-. Sin embargo, el vocablo adquiere una connotación impositiva si se lo vincula con *imperium* –mando supremo de la autoridad-, *arbitrium* –voluntad o albedrío cuando se tiene poder-, *auctoritas* –autoridad o influencia moral que emana de la virtud- y principalmente con *potentia*, que da cuenta de la fuerza en su ejercicio.

De acuerdo a Michel Foucault (2008), y su profundo estudio de los mecanismos, manifestaciones y consecuencias del poder y su influencia en las personas, éste tiene los siguientes atributos:

- No es una propiedad que se posee, sino una estrategia que se ejerce.
- Carece de esencia, es operatorio.
- Es huidizo y difuso, pues no acepta una localización puntual.
- Es relacional, es decir, el poder pasa tanto por las fuerzas dominadas como por las dominantes.
- Sus efectos de dominación no son atribuidos a una “apropiación”, sino a disposiciones, a maniobras, a tácticas, a técnicas y a funcionamientos.

- No es un privilegio, sino una red de relaciones estratégicas, siempre tensas, siempre en actividad.
- No se aplica a los dominados como una obligación o una prohibición, sino que los invade, pasa y se apoya en ellos.
- No se localiza en un tipo definido de institución o aparato estatal, sino que destila en una serie de engranajes y núcleos que constituyen una microfísica.
- Se ejerce sobre los cuerpos, tratando de aumentar sus rendimientos y extraer de ellos su fuerza útil.
- No actúa a través de la violencia o de la ideología.
- Más que reprimir, el poder “produce realidad”, y más que ideologizar, abstraer u ocultar, produce verdad.
- Pretende distribuir, serializar, componer y normalizar.
- Es “indiscreto” pues está en todas partes y siempre alerta; al mismo tiempo es totalmente “discreto” ya que funciona “en silencio”.
- Las relaciones que establece son inestables, con innumerables puntos de enfrentamiento y focos de inestabilidad que comportan un riesgo de conflicto. Es que ninguna de sus manifestaciones es tan comprensiva y total como para no permitir polos de resistencia. Para neutralizar esta posibilidad de la contravención el poder identifica la amenaza y la separa del grupo que encarna a la normalidad. Ése es el principio sobre el cual descansa toda su fuerza simbólica.

En *Vigilar y castigar* Michel Foucault sostiene que el poder se encauza a partir de la Modernidad, segunda mitad del siglo XIX, en un engranaje socio-cultural denominado “disciplina”:

*(...) no puede identificarse con una institución ni con un aparato. Es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, que implica todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una “física” o una “anatomía” del poder, una tecnología (2008: 248)*

Las funciones disciplinarias se aplican sobre los individuos para “enderezar” las conductas de acuerdo con lo que el orden dominante estima como normalidad. No se ejercen sobre las multitudes, sino que operan sobre “células separadas” o individualidades. Es decir, lejos de uniformar, el objetivo es separar, diferenciar y descomponer.

Este tipo de poder, continúa Foucault, no es triunfante, ostentoso o espectacular, sino que más bien descansa en tecnologías minuciosas e ínfimas, en el detalle. Para este estado de la cuestión el poder ha necesitado superar las relaciones de clara dominación como el esclavismo, los rituales majestuosos de la monarquía soberana o de los grandes aparatos del Estado, y agazaparse en una *microfísica*. Se trata de mecanismos menudos y cotidianos donde alojan estrategias de control que, a pesar de lo que pareciera, ofrecen el máximo de utilidad. Porque ese ocultamiento, en vez de atenuar, fortalece el ejercicio del poder que, de esta manera, establece con la presencia una relación inversamente proporcional: mientras más escondido y menos grandilocuente, mayor es su efectividad.

Lo que destila a través de esos pormenores es una cierta comprensión de la verdad que el régimen hegemónico legitima mediante la generación de un saber, que no solo le implica un beneficio, sino que es su condición: no existe relación de poder, dice Michel Foucault, “sin la constitución correlativa de un campo de saber, ni saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo relaciones de poder” (2008: 37).

Según lo que se propone en *Vigilar y castigar*, este conocimiento se perfila como el “corazón” de la sociedad disciplinaria pues de él derivarán las acciones que pretenderán disminuir los peligros que encierran los elementos desestabilizadores del sistema. Será la gran vía para que el poder aplique sobre los individuos aquellos procedimientos y mecanismos tendientes a su sumisión y utilización, transformación y perfeccionamiento, obediencia y utilidad.

Superando esta microfísica de los cuerpos, la disciplina también se aplica sobre las sociedades, instaurándose una “macrofísica” del poder, que hace aparecer un tiempo lineal orientado a un punto terminal y estable. Esta evolución se basa en los conceptos modernos de progreso, superación y finalidad.

### **Los instrumentos del poder**

La formación de la sociedad disciplinaria respondió a una coyuntura histórica particular: el impulso demográfico del siglo XVIII propiciado por la industrialización de Europa. La población se asienta (que es otro de los objetivos del sistema: fijar e inmovilizar) y crece el aparato de producción generando en el poder la necesidad de ordenar dichas multiplicidades para fabricar individuos dóciles que contribuyan a la productividad económica. Dicho objetivo se intenta a través de tres estrategias:

- 1.- que el ejercicio del poder sea lo menos costoso posible desde un punto de vista económico (que sea barato aplicarlo) y político (disminuir los efectos de las agitaciones, revueltas, rebeliones, insurgencias).
- 2.- hacer que los alcances del poder lleguen a su máxima intensidad y que se extiendan lo más lejos posible.
- 3.- aumentar la docilidad y utilidad de todos los elementos del sistema.

El éxito del poder disciplinario en dichos objetivos se logra, según Foucault, gracias a la práctica de tres instrumentos:

1.- **La inspección jerárquica.** El encauzamiento de las conductas supone el despliegue de diversos dispositivos que coaccionan por medio de la mirada y de pequeñas técnicas de vigilancia múltiple, las que se ejecutan con los máximos grados de economía y eficacia. Se trata de un “arte oscuro” de la luz, una maquinaria de control que funciona como un microscopio de la conducta. Por las técnicas de vigilancia, la “física” del poder y el dominio sobre el cuerpo se efectúa de acuerdo con las leyes de la óptica y de la mecánica.

De acuerdo a esta potencia visual, el aparato disciplinario perfecto es aquel que permite verlo todo con una sola mirada, el ejercicio de un ojo omnipotente que observa gracias a una fuente de luz que ilumina todo. Se trata de un mecanismo de dominación que atraviesa los procesos de producción económica, la enseñanza, las leyes, el sistema médico y hospitalario, la religión, el aparato administrativo y policial, entre otros.

2.- **Sanción normalizadora.** El poder disciplinario establece grados de normalidad que son concebidos como signos de pertenencia al cuerpo social y respecto de los cuales



se establece un dominio de homogeneidad y otro de desviación. La normalización castiga la inobservancia a la norma y valora la adecuación a la regla.

Lo anterior permite la calificación de las conductas y de los hechos a partir de los valores opuestos del Bien y el Mal, conformándose una división binaria y antinómica: normal/anormal, inofensivo/peligroso, víctima/delincuente, cuerdo/loco, dócil/indócil. Es obviamente sobre el factor negativo o menospreciado del binomio que el poder actúa para intentar la normalización. Lo hace a través de un castigo que opera como un sistema doble de gratificación y sanción, recompensando el disciplinamiento a través de los ascensos -permitiendo ganar rangos y puestos-, y castigando la resistencia -haciendo retroceder y degradando-. La penalidad disciplinaria utiliza cinco operaciones: compara, diferencia, jerarquiza, homogeniza y excluye.

3.- **El examen.** Se trata de una combinación entre las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que endereza. “Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar. Establece sobre los individuos una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona” (Foucault, 2008: 215)

El examen une cierta forma del ejercicio del poder con cierto tipo de formación de saber a través de diversas operaciones:

a.- invierte la economía de la visibilidad, dejando que el dominador se haga invisible y que, por el contrario, los dominados soporten el principio de la visibilidad absoluta.

b.- hace entrar la individualidad en un campo documental, conformando un “poder de escritura” como pieza clave de las disciplinas. Con los resultados de los exámenes se forman códigos con los rasgos específicos de los miembros de la sociedad.

c.- el examen convierte al sujeto en objeto de conocimiento, en un “caso” al que se le puede perfilar, juzgar, medir y comparar. La descripción es un medio de control y dominación que se aplica, de manera cada vez más minuciosa, sobre los individuos indóciles:

*En un sistema disciplinario el niño está mas individualizado que el adulto, el enfermo más que el hombre sano, el loco y el delincuente más que el hombre normal y el no delincuente. En todo caso, es hacia los primeros a los que se dirigen en nuestra civilización todos los mecanismos individualizantes; y cuando se quiere individualizar al adulto sano, normal y legalista, es siempre buscando lo que hay en él todavía de niño, la locura secreta que lo habita, el crimen fundamental que ha querido cometer (Foucault, 2008: 224)*

Esta descriptibilidad implica que el segmento de “los desviados” será más fácilmente comparable, se le podrá analizar y medir con mayor detalle y, por tanto, la corrección será más fácil, efectiva y económica.

De hecho, a partir de la segunda mitad del siglo XIX los habitantes de las sociedades disciplinarias comenzaron a ser blanco de una serie de afinadas técnicas de localización, identificación e información; de mecanismos que pretendieron examinar, individualizar y generar un saber. Por lo mismo este tipo de conformación cultural también se denominará sociedad policial.

Dicho sesgo se intensificó debido a la obligación que tuvieron las disciplinas, frente al empuje demográfico, de neutralizar las problemáticas relaciones de los conglomerados obreros con la clase dominante y, al mismo tiempo, aumentar la utilidad de los individuos. La máquina de poder recurre entonces a variadas estrategias, una de las cuales fue la instauración de una nueva penalidad. Es que el anterior régimen

monárquico se había caracterizado por un mecanismo espectacular para sancionar los delitos, aplicando el rigor del castigo sobre los cuerpos de los victimarios, cuerpos que sometidos a suplicios teatrales, resultaban heridos y mutilados. Con el tiempo, esta práctica convirtió al delincuente en objeto de compasión y admiración.

Pero el sistema se reformó completamente hacia 1840: ahora se optará por una economía de los derechos suspendidos donde el dolor desaparece, se crea la prisión y el criminal pasa a ser objeto de conocimiento y análisis por una serie de especialistas que aplicarán variadas técnicas y discursos “científicos”.

La otra maniobra “policial” de las disciplinas fue la creación, en el siglo XVIII, de un aparato de seguridad con técnicas de investigación, registro, identificación e interpretación de las pistas dejadas en la escena del delito. Los departamentos de policía surgen en Europa a principios del siglo XIX en el reino de Prusia (1822)<sup>3</sup> y después en Inglaterra con la Policía Metropolitana de Londres (1829).

Serán estos mecanismos institucionales los que se encargarán de la vigilancia urbana, el control económico y político, de impedir los delitos y, en caso de cometerse, perseguir a los delincuentes y desplegar en torno a ellos el aparato punitivo. Con la policía, dice Foucault, se está en lo indefinido de un aparato de dominio que trata idealmente de llegar a lo más elemental, al fenómeno más pasajero del cuerpo social, a lo más pequeño del poder político.

---

<sup>3</sup> El Derecho General Prusiano establece: “La policía estará compuesta por las instituciones necesarias para mantener la tranquilidad, la seguridad y el orden público y para evitar que el pueblo o los individuos que lo integran se encuentren con situaciones de peligro inminente”.

## **El detective y sus dispositivos**

Escindido de las instancias estatales, el detective surgirá en la sociedad disciplinaria como un dispositivo no oficial de control, absolutamente ajeno a la condición de agente institucional, pero que colaborará en la investigación de la verdad del crimen. Con él se hace la diferencia entre el “ojo público” y el “ojo privado”<sup>4</sup>.

Herederero de los inquisitoriales procedimientos de información judicial de la Edad Media, y de sus mecanismos autoritarios de búsqueda, el investigador privado se instala en el siglo XIX ayudado por un modelo de conocimiento entendido como ejercicio de la razón y basado en el paradigma empírico (posteriormente será a través de las llamadas “ciencias del hombre”).

*El punto ideal de la penalidad hoy día sería la disciplina indefinida: un interrogatorio que no tuviera término, una investigación que se prolongara sin límite en una observación minuciosa y cada vez más analítica, un juicio que fuese, al mismo tiempo, la constitución de un expediente jamás cerrado, la benignidad calculada de una pena que estaría entrelazada con la curiosidad encarnizada de un examen, un procedimiento que fuera a la vez la medida permanente de una desviación respecto de una norma inaccesible (...) (Foucault, 2008: 260-261)*

La contribución del detective al régimen disciplinar consistirá en aportar un clima de certidumbre irrefutable y de verdad demostrada y probada a una sociedad donde el crimen y los delitos sin culpables comenzaban a generar sensaciones de desasosiego e inseguridad en las multitudes.

Maurice Dobb, en su exhaustivo trabajo *Estudios sobre el desarrollo del capitalismo* (2005), historiza el surgimiento de este agente social en Estados Unidos.

---

<sup>4</sup> En 1850, en Estados Unidos, Allan Pinkerton crea en Chicago la primera agencia privada de detectives.

Allí revela que varias empresas norteamericanas, en la época del incipiente sindicalismo, contrataban cuerpos de guardias armados para utilizarlos contra los huelguistas y dirigentes. Esos agentes pagados fueron a menudo contratados en agencias de detectives, los que no sólo tenían la intención de espiar, sino también de perturbar la organización y actuar como provocadores. En todo caso, agrega Dobb, estas acciones figuraban entre las más inocentes de sus actividades:

*Realizaron ataques contra individuos, apaleamientos y tiroteos contra organizadores sindicales, el rompimiento de reuniones y manifestaciones, así como la destrucción de locales sindicales. Según expone uno de los informes, el empleo de sistemas de policía privada condujo a la “usurpación de la autoridad pública por parte de particulares” (2005: 418).*

Los investigadores privados, operando entonces como dispositivos de control de la sociedad disciplinaria, comienzan a desplegar un conjunto de mecanismos y estrategias para vigilar a las personas, encontrar a los delincuentes y devolverle a la sociedad la tranquilidad que había perdido. Uno de los más efectivos fueron las técnicas de identificación de los habitantes de las grandes ciudades, principalmente las huellas dactilares<sup>5</sup>, la obligatoriedad de la firma y el nombre y numeración de las calles:

*A partir de ahora, la multitud, masa compacta, lugar de intercambios múltiples, individualidades que se funden, efecto colectivo, se anula en beneficio de una colección de individualidades separadas (...) una multiplicidad enumerable y controlada (Foucault, 2008: 233).*

---

<sup>5</sup> De acuerdo a la recopilación de Guinzburg (1983) fue Francis Galton quien, en 1888, perfeccionó el método de las huellas digitales, cuyo análisis científico se había iniciado en 1823 con un trabajo de Purkinje, fundador de la histología, quien distinguió y describió nueve tipos básicos de líneas en la piel, a la vez que afirmó que no había dos individuos que tuvieran una combinación idéntica de éstas. También habría que considerar los trabajos de Alphonse Bertillon.

En 1879 Alphonse Bertillon elaboró un método antropométrico basado en minuciosas medidas corporales y propuso complementar su método con un “retrato hablado” (Eco & Thomas: 1989). A partir de ahora cada ser humano “adquiría una identidad, una individualidad sobre la cual era posible basarse de manera cierta y duradera (...) Esta prodigiosa extensión de la noción de individualidad llegaba de hecho a través de la relación con el Estado y con sus órganos burocráticos y policiales” (Guinzburg, 1983: 96)

La invención de la cámara fotográfica también fue clave para el perfeccionamiento de los métodos de recolección de información de la población moderna. Gracias a ella Disdéri inventó la carta de visita personal privada, antecedente de los actuales documentos públicos como pasaportes, licencias y cédulas de identificación.

*El cuerpo convertido en objeto; dividido y estudiado; encerrado en un espacio celular cuya arquitectura es el índice de ficheros; vuelto dócil y forzado a declarar su verdad separado e individualizado; sujetado y vuelto sujeto. Cuando estas imágenes se acumulan, arrojan una nueva representación de la sociedad (Tagg, 2005: 76)*

Las fotos perfeccionaron las técnicas de vigilancia y las pericias policiales. Según Walter Benjamin se trata de un recurso óptico que “para la criminalística no significa menos que para lo que la escritura significó la invención de la imprenta” (1980: 63). El autor de *Iluminaciones* sentencia: “La fotografía hace por primera vez posible retener claramente, y a la larga, las huellas de un hombre”(63)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Tom Gunning (De los Ríos, 2007) señala que la fotografía se transformó rápidamente en una herramienta eficaz para el trabajo detectivesco, tanto para la identificación civil y penal de las personas como para almacenar pruebas.

A partir de ahora será mucho más fácil que cualquier individuo sea objeto de un saber que lo hará descriptible, reconocible y controlable. Se trata de una de las características más paradigmáticas de sociedades disciplinarias. Los mecanismos de control descritos, primer paso de la constitución de un poder/saber, hacen entrar a la individualidad, como dice Michel Foucault, en un campo documental, en una red de escritura.

### **El poder y la literatura**

*A medida que el poder se vuelve más anónimo y más funcional, aquellos sobre los que se ejerce tienden a estar más fuertemente individualizados (Foucault, 2008: 224)*

Literariamente, dicha especificación encuentra una efectiva manifestación en la novela, relato que ofrece la posibilidad del despliegue del detalle y el pormenor:

*Si antes la “aventura” remitía al rito, a lo memorable, a la hazaña, a lo épico, ahora remite a la individualidad, a lo secreto, lo singular; el relato de la individualidad es el paso “de los largos exilios a la búsqueda interior de la infancia, de los torneos a los fantasmas” (Foucault, 2008: 224).*

Por ello, a la representación literaria del individuo, y su consecuente anatomización a través del detalle, se le puede considerar, de acuerdo a lo que plantea Mario Rodríguez Fernández, como un efectivo mecanismo de control y adiestramiento. Porque el poder funciona en todas partes de la novela:

*Sostenemos que en el origen de la novela neoclásica, romántica o realista hispanoamericana hay más que una “estrecha relación” con las estructuras político-sociales, ya que no se trata de una simple vinculación sino que el*

*dispositivo ficticio o imaginario llamado novela es un elemento más del poder disciplinario –“estatal absolutista”– destinado a formar cuerpos útiles, dóciles y productivos. Sostenemos, en consecuencia, que a los recintos cerrados, analizados por Foucault en Vigilar y castigar, como la cárcel, la escuela, el manicomio, lugares de normalización de los sujetos, debe añadirse otro lugar cerrado, aunque imaginario: la novela burguesa (2004:12).*

Este dispositivo ficticio contribuiría entonces a disciplinar sujetos, formar cuerpos útiles, dóciles y productivos a través del recurso del examen, el que a su vez visibiliza, individualiza y evalúa. Susceptible de ser conocido, la novela se abocó al registro de las actividades y pensamientos más mínimos del sujeto moderno.

*(...) el poder no sólo introduce la parte más mundana y secreta de la individualidad, sino que la fija en el campo de lo escrito. La novela moderna consigue así un logro histórico: objetivar, analizar y fijar una individualidad deseante (Rodríguez 2004: 14).*

Si la vocación de la novela es hacer hablar, obligar a decir, lo que consigue al final es visibilizar al individuo. Dice Elena en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: “La narración, me decía él, es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos. Entonces, decía él, la policía, y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia” (2003, 158).

Lo que ha hecho el poder a través de la narración es solo echar mano de uno de sus atributos más notables: la capacidad de introducir lo real en la ficción y desde allí fabricar “realidades”, difundirlas y legitimarlas, todo ello fundado en la habilidad para “hacer creer”:



*El individuo es sin duda el átomo ficticio de una representación 'ideológica' de la sociedad; pero es también una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder llamada 'disciplina' (...) De hecho, el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se puede obtener corresponden a esta producción (Foucault, 2008: 225).*

El poder ocupa el espacio del lenguaje y encuentra en la competencia discursiva otro mecanismo de control, de allí su intento por seleccionar y distribuir su producción: el propietario del decir determina el orden del discurso.

*(...) yo supongo que en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (Foucault, 1992: 5)*

El relato novelesco, oficial, periodístico o político, bien controlados, asegurarán la construcción de una versión/visión "prolija" del mundo que se implanta como hegemónica y monopólica. "(...) No se está en la verdad más que obedeciendo a las reglas de una 'policía' discursiva que se debe reactivar en cada uno de sus discursos" (Foucault, 1992: 22).

## **2. EL OCULARCENTRISMO**

La sintonía entre poder y mirada ha generado en la civilización occidental un régimen socio-cultural que con toda propiedad puede denominarse ocularcentrismo.

Se trata de un orden que ha predominado desde la Grecia clásica y que se sostiene en la primacía de la visión, entendida en términos literales y simbólicos, como

mecanismo de conocimiento del mundo. Dicho sedimento visual ha permeado en formas de organización y prácticas sociales, artísticas, políticas, filosóficas, científicas y domésticas, con tanta profundidad que puede hablarse, con sus réplicas y sus críticas, de una verdadera dominante o transversalidad visual.

En este esquema, los ojos, convertidos en órgano sublime de la luz que irradia la razón, serán los escoltas de un poder que confía en la mirada para lograr sus afanes disciplinarios. Se trata de una ideología que ha pretendido homologar “ver” y “ser”, una cultura donde “ojo” y “razón” serán los factores de un paradigma epistemológico que privilegiará la presencia sobre la ausencia, la luminosidad sobre la oscuridad, la plenitud sobre el vacío, lo concreto sobre lo abstracto, lo racional y lógico frente a lo metafórico<sup>7</sup>.

El modelo ocularcéntrico se basa en el atributo sensorial que tiene el ser humano para percibir la luz reflejada por los objetos y, por tanto, de conocer las características físicas del entorno. Según León Hebreo el ojo es el órgano humano que tiene el privilegio:

*(...) es más claro, espiritual y de mayor artificio y no se parecen a las otras partes del cuerpo; no son de carne, sino brillantes, diáfanos y espirituales; parecen estrellas y aventajan en hermosura a las demás partes del cuerpo (Hebreo, 1993: 343-344)*

La visión es el último sentido que se desarrolla en el feto; incluso demora hasta los 6 u 8 años para alcanzar la madurez. Su funcionalidad (descrita por Johannes Kepler,

---

<sup>7</sup> Pero lo óptico no sólo ha sido determinante en el ámbito central. En contextos domésticos y marginales nuestras vidas también están matizados por aquel sesgo. Por ejemplo: el mal de ojo, las capacidades de ver más allá (premoniciones de los videntes o clarividentes), la posibilidad de expresar emociones (los ojos como espejo del alma), el poder de los espejos y su capacidad de doblamientos infinitos, la preeminencia de ciertas ciudades prototípicamente visuales (Paris, Nueva York, Las Vegas), las expresiones culturales como la moda, el cine, la fotografía, o los fenómenos como internet, Facebook o los realities show.

quien postuló las leyes de la refracción) se basa en el nervio óptico, que tiene unas 18 veces más terminaciones que el nervio coclear del oído, que es el que le sigue en complejidad. Dispone de 800.000 fibras con las cuales transmite información al cerebro a una mayor velocidad con la que lo hacen los cuatro sentidos restantes. Además, cada ojo tiene unos 120 millones de bastones que capturan la información sobre unos 500 niveles de luminosidad y oscuridad, mientras más de 7 millones de conos nos permiten distinguir entre más de un millón de combinaciones de color. Lo anterior perfila a la visión como el sentido que con mayor complejidad puede procesar la información del mundo exterior.

Todos estos atributos han colaborado en edificar un contexto donde la comprensión de la experiencia del ser humano, en sus más variadas manifestaciones, está matizada por el componente visual. La experiencia del lenguaje por ejemplo, que no sólo tiene que ver con lo expresivo, a través del uso de variados giros visuales (perspectiva, punto de vista, focalización, imagen, mirada atenta, etc.) sino principalmente con la propiedad de percibir y conocer, tanto el exterior como la subjetividad de la persona:

*La capacidad para visualizar algo internamente están íntimamente vinculada a la capacidad para describirlo verbalmente. Las descripciones verbales y escritas crean imágenes mentales sumamente específicas (...) El vínculo entre visión, memoria visual y verbalización resulta sorprendente (Rivlin y Gravelle citado en Jay, 2007: 16)*

La religión también se ha impregnado de la influencia óptica. Basta recordar ciertos elementos simbólicos como el fuego sagrado, el culto al sol, la iconografía

religiosa, la “luz” del mundo o la imagen como hechizo y su poder de fascinación. De hecho muchas creencias han oscilado entre la condena al deseo ocular, fuente de tentaciones que pueden desviar el camino de lo espiritual (lo que podría ser un verdadero pecado del ojo) hasta la doctrina que le asegura al creyente que su destino final, después de la muerte, es la observación eterna del rostro de Dios.

En lo mundano, una de las experiencias más potentes es la posibilidad de ser objeto de la mirada, que va desde la convicción del *mal de ojo*, pasando por querer ser deliberadamente observado (narcisismo, redes sociales), hasta la sensación o definitiva certeza de ser vigilado por otro (paranoia). De ahí la asociación de la visión a sentimientos y emociones tan propiamente humanas como el deseo, la conquista amorosa, el miedo, la curiosidad. Esta ligazón entre los ojos propios y los ajenos, remite a la dimensión participativa de la visión<sup>8</sup>. Desde los griegos, este sentido implicaría no solo un entrecruzamiento sino una verdadera sintonía entre quien observa y quien es observado. Es lo que Hans-Georg Gadamer llama una “comunidad sacra”, que va más allá de la contemplación pasiva y desinteresada. Observar sería “compartir”, involucrarse con lo que se ve, dejarse atrapar por él.

### **El más noble de los sentidos**

La observación se ha entendido en nuestra cultura de acuerdo a alguna de las siguientes manifestaciones. La primera es la llamada **observación mimética**, la que se consigue con los dos ojos anatómicos y que, por tanto, apela al ser material del ser humano.

---

<sup>8</sup> Los griegos creían que el ojo recibía y transmitía rayos luminosos, lo que es conocido como teoría de la extramisión. (Jay, 2007)

También está la **especulación** o vista intelectual, capacidad que, con los “ojos de la mente”, permite reflexionar, abstraer y teorizar. Aquí el conocimiento es la constatación de haber *visto* intelectualmente, haber contemplado de manera racional las ideas y conceptos, es decir, en la acepción kantiana, se trata de una *actividad cognoscitiva sin experiencia*. De la especulación surgió una tradición especialmente importante para la configuración ocularcéntrica: el argumento de la mismidad especular, o reflejo, que propone una comunión entre sujeto y objeto, la que da cuenta de una imagen total, sin residuos, absoluta y objetiva de la realidad. Aquí el conocimiento es puro: un espejo que se refleja a sí mismo.

Por último, está la **revelación**. Aquí el “el tercer ojo”, guiado por la inspiración, dirige la mirada hacia la luz de las ideas divinas donde consigue conocer la Verdad, la Belleza, lo Superior, lo Sublime, las formas perfectas e inmóviles. La persona, que en la tradición especulativa se podía proyectar en su uniformidad en el espejo plano del mundo, ahora lo hace en el espejo de Dios. La mismidad especular se entiende aquí como la salvación del ser humano, que es donde Dios se refleja a sí mismo.

De acuerdo a estas manifestaciones, nuestra civilización ha considerado en muchas de sus etapas que la visión es “el más noble de los sentidos”. Esta primacía del ojo está de hecho en el mismísimo nacimiento de la cultura occidental<sup>9</sup> a tal punto que algunos estudiosos califican a la cultura griega como centralmente visual. Sus relatos míticos, por ejemplo, son de fácil traducción a un código escópico y en muchos de ellos la mirada es un factor determinante: Narciso, enamorado de su reflejo en el agua,

---

<sup>9</sup> Erich Auerbach, en *Mímesis*, describe la sintonía de la cultura griega con lo visible. En “La herida de Odiseo” escribe: “Claramente perfilados, brillante y uniformemente iluminados, el hombre y las cosas sobresalen en un reino donde todo es visible; y no menos claros –plenamente expresados, ordenadamente hasta en su ardor- son los sentimientos y pensamientos de las personas implicadas” (citado en Jay, 2007: 25)

incapaz de dejar de verse; Orfeo, perdiendo a Eurídice al caer en la tentación de observarla; Medusa y su poder de convertir en piedra a quien la mirase de frente; o Argos, el gigante de los mil ojos, también llamado Panoptes, el vigilante perfecto que mientras cierra algunos mantiene los otros bien atentos.

El teatro, otra gran herencia helénica, es también una celebración óptica; incluso la misma palabra deriva de *theoria*, que significa *mirar atentamente, contemplar*. Las ciencias y las artes, por otra parte, privilegiaron la contemplación del cielo, la naturaleza y el cuerpo humano.

Martin Jay (2007), en un lúcido estudio sobre las manifestaciones teóricas de hostilidad frente a este paradigma, recrea la intervención del ojo en uno de los mayores legados de la cultura helénica, la filosofía, donde los ojos son algo así como su prototipo orgánico. Los pensadores griegos confiaron en la capacidad del observador para aprehender de manera neutral, unívoca, inequívoca y total al objeto de la mirada, a tal punto de establecer la significativa relación entre “ver” y “ser”.

*Excepto entre los herejes toda la metafísica occidental ha sido una metafísica de mirilla (...) Como a través de las troneras de una torre, el sujeto mira a un cielo negro, donde se dice que se alza la estrella de la idea o del Ser” (Adorno citado en Jay, 2007: 25).*

Diógenes caminando por las calles de Atenas con una linterna encendida buscando “hombres honestos” puede ser una buena figura para comprender la orientación óptica de la filosofía griega. Sin embargo, Platón es definitivamente quien lega el sustrato visual de nuestra cultura. En *Timeo* (2004) sostiene que los ojos son instrumentos para la previsión del alma y para tener el mando, portadores de luz a

través de los cuales fluye nuestro fuego interior. Tal es su relevancia que afirma lo siguiente:

*La visión, en efecto, llegó a ser a mi juicio la causa de nuestra más grande utilidad, porque ninguno de los razonamientos que ahora se dicen acerca del universo habría alguna vez sido expresado de no haberse visto ni los astros, ni el Sol, ni el cielo.(...) gracias a ellos se nos suministró un género de filosofía, un bien mayor que este concedido por los dioses no ha llegado ni vendrá jamás al género mortal (130)*

Pero es a través del mito de la caverna que el filósofo materializa de manera más clara su herencia escópica. Este relato propone ascender, en términos epistemológicos, desde la percepción visual del mundo material, a la contemplación de un mundo inteligible donde habitan las esencias, arquetipos o ideas eternas e inmutables, observables con los “ojos de la mente”. Los ojos del cuerpo y los del intelecto tienden, como fin máximo, hacia la contemplación del ser, el bien, la verdad o la belleza.

*(...) entre los cinco sentidos, sólo el de la vista ocular es el que permite que todo el mundo físico sea sensible, al igual que la visión intelectual capacita para que lo incorpóreo sea inteligible (Hebreo, 1993: 336).*

La Edad Media, época que recuperó el pensamiento clásico, heredó el esquema cosmogónico y cultural marcadamente óptico de sus antecesores, hasta el punto que se podría afirmar, junto con Jay (2007), que la metafísica medieval es una especie de adaptación religiosa de los postulados platónicos. Por ello, los ojos tendrán en esta época la misma preeminencia que en la etapa anterior, acrecentada ahora por su capacidad para llegar al Creador. El andamiaje epistemológico del ser humano

comenzará con la observación anatómica, luego continuará con los “ojos de la mente” y finalizará con los “ojos del espíritu” que se encaminarán a la contemplación de Dios.

Según San Agustín, estos distintos niveles de observación se logran gracias a la luz divina que, duplicando la potencia de los rayos del sol para hacer visible el mundo corpóreo, permite que la mente observe las verdades eternas:

*Igual que un único rayo de sol ilumina los cuatro elementos, el fuego, el aire, el agua y la tierra, así también el rayo único de Dios ilumina la mente, el alma, la naturaleza y la materia (Ficino, 1994: Discurso II, Cap. V).*

Muy acorde a lo planteado en *La República (1988)*, el Medioevo concibió el universo compuesto de varias esferas cuyos niveles de perfección y belleza aumentan a medida que se acercan a su centro, Dios. A esa fuente de todo bien asciende el ser humano, en sus dimensiones espiritual y material, a través de lo que le es más familiar, disperso e imperfecto: los ojos corpóreos. A partir de este esquema, comenzará a afianzarse una de las premisas más influyentes del ocularcentrismo: nada puede ser conocido por el intelecto si previamente no ha pasado por el sentido de la visión. La razón tiene necesidad de imágenes.

Con el término de la Edad Media vino la Reforma, que si bien fue un movimiento antiescópico por excelencia, fue seguido por la Contrarreforma, ligada a la cultura barroca esencialmente visual. El Renacimiento también se basó prioritariamente en la experiencia óptica a través de su ciencia y de un Leonardo da Vinci que privilegió de manera explícita el ojo sobre el oído. Las artes aportaron con una innovación decisiva: el desarrollo teórico y práctico de la perspectiva.



A juicio de Martin Jay, el Medioevo y el Renacimiento prepararon la que sería la cultura moderna esencialmente ocularcéntrica que vino después. Y ello por tres razones:

- La metafísica medieval de la luz: la visión como el más noble de los sentidos.

- La diferencia entre representación y fetichismo, que fue el primer impulso para la autonomización de lo visual como dominio independiente. Esta diferencia se completó después con la separación moderna de lo visual y lo textual, crucial para el posterior paradigma científico.

- La visión se vio aliviada de su función sagrada, y con la colaboración de las nuevas tecnologías se convirtió en el sentido dominante.

El Barroco, por su parte, provocó una verdadera revolución de la imagen. Dicha manifestación cultural surgió en conexión con la respuesta de la Iglesia Católica al desafío del protestantismo, el impulso científico y las exploraciones del siglo XVII, recurriendo conscientemente a las seducciones visuales para ganarse a los “desviados” por la Reforma. Así lo reconoce Barthes: “Sabemos que ante estos recelos frente a la imagen, Ignacio respondió con un imperialismo radical de la imagen” (1997: 66)

Este ensalzamiento de lo visible tuvo una manifestación paradigmática en el esplendor de las cortes de los siglos XVI y XVII. Los torneos, fiestas, entradas reales, exhibiciones de fuegos artificiales, mascaradas y presentaciones artísticas fueron la expresión de un espectáculo sin precedentes. Tanto fue así que el Barroco condensa lo que algunos teóricos llaman “la locura de la visión”, sobrecarga de imágenes que en vez de ayudar a presentar un mundo nítido, diáfano o uniforme, distorsionó la representación de esa realidad.

Uno de los precedentes que en el arte dio cuenta de esta deformación óptica es “El Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa”:



Este cuadro del pintor flamenco Jan van Eyck, de 1434, presenta un pequeño espejo convexo situado tras la pareja, cuyo contorno exhibe 10 de las 14 estaciones del Via Crucis. Este artefacto, que según el experto Craig Harbison se convierte en el centro de gravedad de toda la tela, refleja la imagen curva de la habitación vista desde atrás<sup>10</sup>, una especie de "círculo mágico" calculado con increíble precisión para atraer nuestra mirada y revelarnos el secreto de la obra.

Otro ejemplo de esta distorsión óptica es el cuadro “Los embajadores” de Hans Holbein, de 1533. En él aparecen Jean de Dinteville y Georges de Selve apoyados sobre un mueble en el que hay dispuestos varios objetos relacionados con el

---

<sup>10</sup> Estos espejos convexos eran muy populares en la época, se llamaban “brujas” y se usaban para espantar la mala suerte. Se colocaban al lado de puertas y ventanas para buscar efectos lumínicos en las habitaciones (Barbon García, 2006)

Quadrivium. En el piso de la habitación hay calavera anamorfizada la que, según Martin Jay, opera como el gesto de una subversión:

*Una calavera distorsionada yace a los pies de las figuras suntuosamente ataviadas que miran desde el cuadro, recordatorio de un orden visual alternativo así como de la vanidad de creer en la realidad duradera de la percepción terrenal. Mediante la combinación de dos órdenes visuales en un espacio con un único plano, Holbein subvirtió y descentró el sujeto unificado de la visión, concienzudamente construido por el régimen escópico dominante (2007: 44).*



Estas manifestaciones escópicas alternativas, en todo caso, pueden considerarse subterráneas y descentradas frente al régimen visual hegemónico, de marcado carácter científico o “racionalizado” y que comenzó a imponerse en la época<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Siglos después la pintura anamórfica, práctica visual subordinada en el Barroco, será reflatada por el discurso antiocular postmoderno, principalmente por Lacan y Lyotard.

## El ojo moderno

A pesar de estos gestos de subversión, lo ocular nunca perdió la centralidad que tendrá, de manera hiperpotenciada, en la Era Moderna, época en la que comienza la constitución de un régimen donde los ojos tendrán un estatuto epistemológico sin competencia. Su asentamiento estuvo precedido de una serie de teorías, reflexiones, paradigmas, inventos, manifestaciones estéticas, políticas y sociales. Sin embargo, de acuerdo a Norbert Elias (Jay, 2007) el impulso más importante fue el Versalles del Rey Sol y su verdadero festival visual, con un reinado que fue todo teatro y espectáculo y durante el cual hubo muchos avances en la manufactura del vidrio, de los anteojos, de los espejos y de los instrumentos para la iluminación.

*(...) los rituales cortesanos de exhibición diseñados para marcar las articulaciones de la jerarquía social llevaron a una devaluación de los sentidos más íntimos del olfato y el tacto en beneficio de una visión más remota (45)*

Esta preeminencia de lo visual desemboca en una verdadera autonomía de la figura respecto del discurso, separación que para Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* (1968) es la marca que sella y condensa el principal atributo de la época. Este fenómeno se traduce en la clausura de la relación uniforme entre significantes visuales y significados textuales; las imágenes se liberan de su función narrativa, didáctica o anecdótica y el conocimiento basado en las semejanzas se sustituye por uno anclado en las representaciones. A partir de ahora el arte tendrá valor en sí mismo y se preocupará más por las reglas y los procedimientos que por el tema. Se ha desembocado en una opticalidad pura.

Se trata del atributo que sentencia la singularidad del régimen epistemológico moderno: la realidad, concebida como un sistema esencialmente inteligible, ahora es concebida como un sistema puesto para la observación, pero carente de un significado *per se*. Es la llamada “mecanización de la imagen del mundo”.

Uno de los fenómenos que impulsó este estado de la situación fue la invención y difusión de la imprenta. Según Marshall McLuhan (1996) el impacto del libro impreso, entendido como una extensión de la facultad de ver, fue determinante en la configuración del ocularcentrismo:

*(...) intensificó psíquicamente la perspectiva y el punto de vista fijo. Junto con la insistencia visual en el punto de vista y en el punto de fuga, que genera la ilusión de perspectiva, se da otra ilusión: la de que el espacio es visual, uniforme y continuo. La linealidad, precisión y ordenación de los tipos móviles son inseparables de aquellas grandes formas e innovaciones culturales de la experiencia renacentista. (185)*

Pero, continúa McLuhan, la principal contribución de la experiencia tipográfica a la construcción del nuevo paradigma fue el espacio que le abrió a la expresión de la propia personalidad, relación entre el ojo y el “yo” que potenció el individualismo moderno con su aislamiento y desapego. En el otro extremo impulsó la objetividad o no implicación, el poder de la acción sin reacción, la capacidad de separar el pensamiento del sentimiento y el de concebir la observación como una empresa que puede aprehender el mundo de manera imparcial.

Según Walter Ong, el invento de Gutenberg y su impacto en el ojo, generó una verdadera revolución en Occidente:

*La transformación introducida en el sistema sensorial por la imprenta dio pábulo a que pronto comenzara la campaña a gran escala en pro de “lo claro y lo distinto”, iniciada por Ramus y en la que Descartes puso toda su atención: una campaña a favor de una empresa cognitiva concebida en términos visuales (Citado en Jay, 2007: 58)*

Es precisamente René Descartes quien influyó de manera decisiva en la configuración de esta etapa de nuestra civilización. Martin Jay dice que constituye “la quintaesencia del filósofo visual al adoptar tácitamente la posición del pintor perspectivista que emplea la cámara oscura para reproducir el mundo observado” (2007: 60). Tanto así, que este estudioso norteamericano propone el concepto “perspectivismo cartesiano” para caracterizar el régimen escópico dominante en la era moderna.

Con su célebre *cogito ergo sum*, Descartes es el precursor del racionalismo, principio que estará en los fundamentos gnoseológicos de nuestra cultura durante siglos, entendiendo que la inteligencia es la única luz que hace posible acceder a los bienes superiores y universales explorando las imágenes previamente formadas por la visión.

Esta forma de abordar el mundo entregó máximas garantías de certeza a una sociedad que comenzaba a asentarse en el método científico basado en la observación y en la evidencia empírica como mecanismos de acceso a la verdad. Es lo que plantea Francis Bacon cuando confiesa que “no admito nada salvo que esté basado en la fe de los ojos” (Citado en Jay, 2007: 56).

Según Mandolessi (2012) la mirada moderna se caracteriza por los siguientes atributos:



- *monocular*, es decir es rígida, única, excluyente y propia de la lógica del “yo”
- *incorpórea*, en el sentido de suprimir la situación deíctica del ojo que contempla desde el cuerpo
- *ahistórica*, pues es un ojo que no se mueve temporalmente a través de una localización concreta, sino que es omnicomprendiva, totalizante y abarcadora.

La Ilustración radicaliza la postura cartesiana postulando un conocimiento definitivamente ocular o sensualista: solo la percepción de los objetos externos, nunca las intuiciones o deducciones, como en la herencia reflexiva de Descartes, son la fuente de nuestras ideas. Es la tradición de la observación anatómica, no de la especulación.

Se trata del siglo de Las Luces, etapa que establece el vínculo entre lucidez e inteligencia, atributos que se consideraron capaces para disipar las tinieblas de la humanidad. El crítico Jean Starobinski<sup>12</sup> dice: “Así fue el siglo de la Ilustración, que miraba las cosas con la luz clara y aguda de la mente que razona, cuyos procesos al parecer resultaban comparables con los del ojo que ve” (1964: 210)

Jean Jacques Rousseau fue otro de los pensadores claves en este periodo. Su concepto visual fue uno de los más radicales. De hecho, en *La nueva Eloísa* afirma que “si pudiera alterar la naturaleza de mi ser y convertirme en un ojo viviente, haría voluntariamente ese intercambio” (Rousseau citado en Jay, 2007: 70). Como uno de los precursores de la Revolución Francesa, Rousseau propuso que más que visibles ante el ojo de Dios, los seres sociales deben convertirse ahora en completamente

---

<sup>12</sup> Miembro de la Escuela de Ginebra de crítica literaria, también llamados críticos fenomenológicos, consideraban la conciencia del autor como el objeto primordial de la investigación y entendían la literatura como una forma de conciencia: buscan la “transparencia”, la que se alcanza a través de un autor, “sacando a la luz la razón íntima de cada característica de la conciencia expresada en su obra” Starobinski sostiene que la mirada denota “expectación, inquietud, vigilancia, consideración y salvaguarda” (Jay, 2007: 73)

transparentes ante sus semejantes. Soñaba con un nuevo orden en el que las personas estarían dispuestas a la mirada de los otros, una utopía de vigilancia mutuamente beneficiosa.

La revuelta de 1789, agrega Foucault, se gesta precisamente a partir del miedo extendido al espacio oscuro del poder monárquico:

*(...) la pantalla de oscuridad que impide la entera visibilidad de las cosas, las gentes, las verdades. Disolver los fragmentos de noche que se oponen a la luz, hacer que no existan más espacios oscuros en la sociedad, demoler esas cámaras negras en las que se fomenta la arbitrariedad política, los caprichos del monarca, las supersticiones religiosas, los complots de los tiranos y los frailes, las ilusiones de ignorancia, las epidemias. (2009: 6-7)*

### **El reinado de Panoptes**

El tipo de sociedad que se organizó después de la Revolución Francesa concentró sus aspiraciones de poder en la vista y sus alcances. La autoridad encontró en el “más noble de los sentidos” uno de los medios más efectivos para mantener el control precisamente porque comienza a autonomizarse respecto de su referente. Como ya se mencionó, será el punto de partida de un tipo de régimen socio/cultural que Michel Foucault identificó como *disciplina* y que encontró en el diagrama arquitectónico del panóptico de Jeremy Bentham un modelo eficiente para sus afanes disciplinarios. Su programación es la siguiente:

*(...) en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa todo el ancho de la construcción. Tienen dos ventanas: una hacia el interior, correspondientes a*



*las ventanas de la torre; y otra hacia el exterior, que permite que la luz atraviese la celda de lado a lado. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar. Por el efecto de contraluz, se pueden percibir desde la torre, recortándose perfectamente sobre la luz, las pequeñas siluetas cautivas en las celdas de la periferia. Tantos pequeños teatros como celdas, en los que cada actor está solo, perfectamente individualizado y constantemente visible (...) En suma, se invierte el principio del calabozo: (...). La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en último término protegía. La visibilidad es una trampa (Foucault, 2008: 232)*

El esquema, que se basa en el vigor del ojo, permite que el poder se ejerza “por transparencia” y consiga el sometimiento por “proyección de claridad” (Foucault, 2009: 7). Su modo de operar se basa en una dialéctica malvada pues la dirección de la mirada es una sola: el habitante de esta estructura es visto, pero no tiene la posibilidad de ver. Como dice Foucault es objeto de una información, jamás sujeto de una comunicación; se le impone una visibilidad axial (central, principal) y una invisibilidad lateral:

*Yo diría que Bentham era el complemento de Rousseau. ¿Cuál era en realidad el sueño rousseauiano que animaba a muchos revolucionarios? Era el sueño de una sociedad transparente, visible y legible en cada una de sus partes, el sueño de la desaparición de cualquier zona de sombras (...) Bentham representa eso y lo contrario. Plantea el problema de la visibilidad, pero piensa en una visibilidad enteramente organizada en torno a una mirada dominante, supervisora. Lleva a cabo el proyecto de una visibilidad universal que está al servicio de un poder riguroso, meticuloso. Por lo tanto, la obsesión de Bentham, la idea técnica del ejercicio de un poder “omnividente”, se inserta en el gran tema rousseauiano, que constituye, en cierto sentido, la nota lírica de la Revolución (2009: 5-6)*

Ello permite desindividualizar al vigilante y lograr, por el contrario, los máximos niveles de singularización de los vigilados. Por lo mismo, no importa si la mirada es continua, si es actual, tampoco interesa quién es el que ve, cuáles son sus motivos o incluso si está efectivamente ejerciendo su función.

La mayor potencia del panóptico es inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad, la certeza del panoptismo, lo que garantiza el funcionamiento automático del control pues cada individuo, desde lo cotidiano, replica la misma manera de operar: él es el principio de su propio sometimiento. Es que el diagrama crea y sostiene “efectos de poder”, es decir, una relación ficticia que convence al que es visto que está siendo observado, aunque no tenga certeza de ello. En este sentido se trata también de una máquina de “convicción”, de “creencia”. Con el invento de Bentham el programa disciplinario se realiza de manera automática pues basta con una sola mirada:

*(...) y que cada uno, sintiéndola pesar sobre sí, termine por interiorizarla hasta el punto de vigilarse a sí mismo; cada uno ejercerá esta vigilancia sobre y contra sí mismo. ¡Fórmula maravillosa: un poder continuo y de un coste, el último término, ridículo! (Foucault, 2009: 8)*

Por eso Martin Jay (2008) sostiene que este modelo puede ser considerado como un “un ojo malvado” transformado en arquitectura, diagrama que le facilitó a la autoridad la ecuación perfecta para su vocación vigilante: hacer todo visible, pero ser inverificable.

Con su omnivisión la construcción panóptica permite generar un saber/poder sobre las personas que se miran. De hecho vigilante es un derivado del latín *vigilare*,

mirar, que en su forma francesa, *veiller*, está en la raíz de *surveillance*. Es más, a partir de Foucault, *voir* se vincula con *savoir* y con *pouvoir*. Al habitante del panóptico se le ilumina desde las sombras, se lo convierte en el objetivo permanente de una mirada que lo individualiza, descompone, examina y desmantela en sus partes constituyentes.

### **El panóptico social**

La máquina panóptica deja de ser un mero esquema y encuentra una de sus aplicaciones modelares en la época de los movimientos demográficos generados por la Revolución Industrial en la Europa del siglo XVIII y comienzos del XIX. La concentración de la actividad económica implicó el traslado de gran parte de la población desde el medio rural hasta las zonas cercanas a los polos de desarrollo. El número de habitantes aumentó gracias al progresivo mejoramiento de las condiciones de vida (alimentación, tasa de natalidad, avances médicos, morbilidad de las enfermedades contagiosas, etc.) y nace la Gran Ciudad con un claro privilegio de la experiencia visual<sup>13</sup>. Pero las relaciones de conflicto entre la clase dominante y los conglomerados obreros estimularon al poder a recurrir a la estrategia panóptica para ejercer su control disciplinario:

*Las mutaciones económicas del siglo XVIII han hecho necesaria una circulación de los efectos de poder a través de canales cada vez más finos, hasta alcanzar a los propios individuos, su cuerpo, sus gestos, cada una de sus habilidades*

---

<sup>13</sup> El paradigma de este nuevo entramado demográfico es sin duda París, la Ciudad Luz, que fue y continúa siendo “el trasfondo inevitable de muchas de las especulaciones sobre el sentido de la vista(…)” (Jay, 2007: 92). Baudelaire, Hoffmann, Poe, Simmel, Benjamin, entre otros, han descrito y analizado los estímulos visuales de esta urbe donde, según Martin Jay, “el régimen escópico perspectivo cartesiano pareció hallar su forma urbana perfecta” (95). De ahí la importancia de la figura del flâneur, personaje emblemático de la experiencia urbana y moderna, y de su transformación en *voyeur*: “Voir, c’est avoir”. París gatillaba el deseo ocular o lo que Baudelaire llamó “el culto de las imágenes”.

*cotidianas. Que el poder, incluso teniendo que dirigir a una multiplicidad de hombres, sea tan eficaz como si se ejerciese sobre uno solo (Foucault, 2009: 5)*

Es que el panóptico, dice Foucault, está destinado a difundirse en el cuerpo social y aplicarse allí como una función generalizada. Se ha convertido en un esquema arquitectónico de intensa proyección, aplicándose como un modelo generalizable de funcionamiento, una manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana de las personas. Se trata de una figura de tecnología política, la que desde su tímida aplicación a establecimientos limitados, se ha extendido a explicar el funcionamiento de toda la sociedad desde el siglo XIX en adelante.

Este diagrama, dice el mismo Jeremy Bentham, es capaz de “reformular la moral, preservar la salud, revigorizar la industria, difundir la instrucción, aliviar las cargas públicas, establecer la economía como sobre una roca, desatar, en lugar de cortar, el nudo gordiano de las leyes sobre los pobres, todo esto por una simple idea arquitectónica” (Citado en Foucault, 2008: 239).

El poder ha encontrado un dispositivo para perfeccionar su ejercicio: reduce el número de los que lo ejercen, multiplica el número de aquellos sobre el cual recae, interviene a cada instante -porque actúa directamente sobre los individuos-, es económico, polivalente, eficaz, continuo y amplifica sus efectos de manera automática. El ojo ha alcanzado su quintaesencia: penetrar casi todas las manifestaciones de la experiencia humana a través de dispositivos de vigilancia permanente.

Este fenómeno se ha radicalizado en las sociedades actuales facilitado por la masificación y alcance de las nuevas tecnologías. Se trata del funcionamiento de un panóptico virtual que se inició con la invención de la cámara fotográfica que,

considerada el “espejo del mundo”, le dio a la imagen un carácter duradero. Según Jay “a menudo se ha considerado que la fotografía validaba el régimen escópico perspectivista que, a partir del Quattrocento, se identificó con la propia visión. El ojo de la cámara, monocular como el de la mirilla, producía una mirada helada y desencarnada sobre una escena completamente externa” (2007: 102).

La fotografía le ofreció al ocularcentrismo un nivel impresionante de fidelidad del mundo y de expansión de la experiencia visual. Como dijo Walter Benjamin “vuelve consciente por primera vez el inconsciente óptico, así como el psicoanálisis revela el inconsciente instintivo” (2008: 7). Para el panoptismo significó tener la capacidad de congelar y registrar los cuerpos y los comportamientos.

La imagen fija no solo sirvió al poder para registrar las conductas asociadas a las manifestaciones de una “anormalidad” distante de los cánones de lo establecido, y por ende materia de normalización. También colaboró en el registro de los comportamientos considerados “normales”, en este caso, para controlar y optimizar la productividad laboral. Paradigmática resultó la aplicación de la cámara en las fotografías aéreas, punto que marcó el comienzo de una tradición de vigilancia desde las alturas, ello para cartografiar los terrenos, mapearlos y registrarlos. También se usaron para fines militares: registrar el movimiento de tropas, su abastecimiento e instalaciones.

Después de la fotografía, y con la integración del video y más aún con internet, escenario que Régis Debray (1994) llama videósfera, esta omnipresencia de la imagen se ha radicalizado hasta convertirse en el sello de la actualidad. La “apoteosis de lo visual” está ahora mediatizada por lo digital y lo virtual, un fenómeno que supera las coordenadas del aquí y ahora, con niveles de masificación y reproductividad ilimitadas,

y que se modifica al ritmo de un tiempo en rotación constante y velocidad siempre en aumento. Lo óptico se ha independizado de los ojos anatómicos y ya no nos remite a algo concreto: la realidad ha dejado de ser un patrón que permita distinguir la verdad y la ilusión. Es la “hiperrealidad” de Jean Baudrillard (1987), el mundo de las simulaciones donde las imágenes preceden a sus referentes (“La precesión de los simulacros”) y por tanto están ajenas al régimen discursivo de la significación.

Una época como ésta superpotencia las dimensiones de la moderna sociedad disciplinaria y se convierte en el terreno de la “hipervisibilidad” y por tanto en el ideal perfecto de la máquina panóptica: todo es visible, todo está puesto para participar en el festival del ojo; incluso lo que no se puede ver porque no existe, también existe. Es “el terror del todo-demasiado-visible, la voracidad, la promiscuidad absoluta, la pura concupiscencia de la mirada” (Morris citado en Jay, 2007: 410). Se trata de un mundo que recuerda las palabras de Emmanuel Levinas: “Incluso cuando no me mira, me mira” (Citado en Jay, 2007: 409)

De acuerdo a Martin Jay vivimos el capítulo culminante de la historia del ojo, un órgano enucleado que no necesita estar corporizado para ver. Pero, agrega, si esto constituye la hipertrofia de lo visual, también puede significar, paradójicamente, su denigración. De hecho son múltiples las manifestaciones culturales, estéticas, artísticas que tienden a la desacreditación y desmantelamiento del ocularcentrismo.

### **Ojo y literatura**

La tendencia visual de nuestra cultura se ha manifestado literariamente de muchas maneras:

-Horacio, por ejemplo, en su *Arte de la Poesía*, asegura que *ut pictura poesis*

(como la pintura, así es la poesía)

- Shakespeare, por su parte, ha sido estudiado en su calidad de productor de variadísimas metáforas visuales.

- la capacidad de ver ha sido tema de muchas obras y también se analiza como característica de los personajes

- los especialistas reconocen la relación entre imágenes y figuras literarias y aplican a sus investigaciones categorías como “punto de vista”, “focalización”, “colores de la retórica” o “visión *por detrás, con o desde fuera*”

- también están los experimentos de la poesía visual y el paralelo entre el reflejo especular, cóncavo o anamórfico, y los textos literarios

- el *mise en abyme* se usa como elemento clave para la autoconciencia de la reflexividad moderna

- Flaubert se estudia como un autor marcadamente visual y su mirada se la compara “con la de un fotógrafo o incluso con la de un cineasta, con su montaje de perspectivas sucesivas (Jay, 2007: 91)<sup>14</sup>

- los naturalistas son reconocidos por sus descripciones fotográficas y su obsesión por el “detallismo escópico”

- y el arte del siglo XIX es destacado por su sensibilidad visual por Wylie Sypher:

*(...) fue uno de los periodos más visuales de la cultura occidental, el más entregado a ideales de observación precisa; un punto de vista del espectador compartido por novelistas, pintores, científicos y, hasta cierto punto, por poetas, que se convirtieron en "visionarios", aunque visión poética no siempre implicara observación (Citado por Jay, 2007: 92).*

---

<sup>14</sup> Gustave Flaubert confesaba con orgullo: “Extraigo sensaciones casi voluptuosas del mero acto de ver”. Además, sostuvo “soy un ojo”, reflejando la sensibilidad visual de su época.

Pero es el realismo una de las tendencias literarias que con mayor vigor se asienta en las posibilidades de la mirada (concebida en sus tres dimensiones: biológica, psicológica y social) para dar cuenta del mundo en la obra de arte. Heredera del Positivismo y del Naturalismo, la poética realista desecha la imaginación y la reemplaza por la observación y la experimentación como forma de abordar la realidad. Además confía en la capacidad mimética de la escritura, en que la palabra es el vehículo que revela la experiencia de manera unívoca e inequívoca, en que la novela recrea las leyes de orden sociológico y psíquico que explican los comportamientos humanos y en que el discurso es una traducción lingüística de lo que se mira. Lo representado se concibe como lo objetivo, lo verificable y lo concreto, sin que intervengan factores que distorsionen la *mirada* del escritor.

La ficción realista decimonónica apela a la descripción apoyada por la visión para crear el efecto de realidad, perfilándose como el “espejo en el camino”, según la propuesta de Stendhal en el prólogo de *Rojo y negro*:

*Una novela es un espejo que se pasea por un ancho camino. Tan pronto refleja el azul del cielo ante nuestros ojos, como el barro de los barrizales que hay en el camino. ¡Y el hombre que lleva el espejo en el cuévano será acusado por ustedes de ser inmoral! Más justo sería acusar al largo camino donde está el barrizal y, más aún, al inspector de caminos que deja el agua estancada y que se formen los barrizales (2002)*

La constitución de la gran ciudad y sus estímulos escópicos, implicó que la literatura realista penetrara la intimidad de las personas e incluyera temas domésticos, “innobles”, marginales hasta entonces, y masificara su producto por excelencia: la novela.



Esta “literatura de imágenes” fue estudiada por Jean Starobinski (2002), quien en su trabajo sobre Stendhal dispone a sus personajes como si fueran mirados desde una cerradura, con la intención de un *voyeur*. El realismo, concluye este crítico, buscaba describir con palabras transparentes una realidad visible y dispuesta para la observación de un narrador que lo ve todo y que confía de manera ciega en la imagen que le entregarán los ojos para representar con el lenguaje las regularidades formales del mundo.

Lo que al final construye el régimen cultural basado en el privilegio de lo visual es una determinada verdad del mundo que se impone a través de los distintos dispositivos disciplinarios, entre ellos la literatura entendida en su manifestación autoral y crítica.

### **Ojos, poder y verdad**

La relación entre el poder y la creación de una verdad matizada por el componente visual, que se intenta imponer como hegemónica e incuestionable, es una constante que atraviesa transversalmente todas las etapas de nuestra civilización. Según Foucault dichas “certezas” conforman un sistema de verdades no porque sus discursos evidencien la científicidad, lo esencial o la sustancia. Los discursos, dice el pensador francés en la entrevista “Verdad y poder”, no son en sí mismos verdaderos o falsos.

Lo que hay que identificar en cada época son los recursos que tienen los poderes para producir “efectos de verdad” y en ello, la legitimación del ojo como el más noble de los sentidos ha jugado un rol fundamental. Las versiones de la realidad, entonces, deben ser analizadas en el discurso en el que emergen y por tanto hay que determinar las estrategias que validan ese consenso intersubjetivo.

Que las dimensiones de poder y visión se han confabulado para “hacer creer” se explica en *El Nacimiento de la Clínica* y su análisis de la Revolución Francesa:

*El tema ideológico, que orienta todas las reformas de estructuras desde 1789 hasta el temido año II, es el de la soberana libertad de lo verdadero: la violencia majestuosa de la luz, que es para ella misma su propio reino, cerca el reino ceñido, oscuro, de los saberes privilegiados, e instaura el imperio sin límite de la mirada (Foucault, 1983: 65)*

Foucault incluso estudió la hegemonía del ojo en contextos no-políticos:

*La mirada del clínico se convierte en el equivalente funcional del fuego en las combustiones químicas; por ella la pureza esencial de los fenómenos puede desprenderse: es el agente separador de las verdades (...) La mirada clínica es una mirada que quema las cosas hasta su extrema verdad (1983: 173)*

En el marco jurídico, por ejemplo, la relación entre visualidad y veracidad es tan potente que el testimonio del testigo ocular frecuentemente prevalece sobre la prueba auditiva. La misma palabra “evidencia” deriva del latín *videre*, ver. En filosofía, por otra parte, muchas propuestas teóricas, tanto especulativas como empiristas, han privilegiado la iluminación, las luces, la transparencia y la claridad, metafórica o literalmente, para fundar su entramado epistemológico<sup>15</sup>. En la *Metafísica*, Aristóteles sostiene:

*La percepción visual, definida como la sensación de múltiples objetos dada simultáneamente a una distancia y como una sensación que no tiene conexiones*

---

<sup>15</sup> George Bataille cuestionó la pretensión de la filosofía especulativa de encontrar la verdad al amparo de una visión pura. Al contrario, vindicó un ojo enucleado, fuera de órbita que, obviamente, no puede ver. Michel Foucault lo dice de otra manera: “No se trata del fin de la filosofía, sino de que la filosofía no puede recobrar la palabra, y recobrase en ella si no es sobre los bordes de sus límites: en un metalenguaje purificado o en el espesor de las palabras encerradas en su noche, en su verdad ciega” (Foucault, 1999: 132)

*inmediatas con las necesidades del cuerpo, revela el vínculo entre saber, placer y verdad en la satisfacción generada a través de su acción propia. En el otro extremo, esta misma relación es transpuesta en el placer de la contemplación teórica. (Citado en Jay, 2008: 12)*

Lo que al final evidencian estos ejemplos es algo común a casi todas las manifestaciones de la experiencia humana: la relación sinonímica entre “ver” y “ser”.

Parafraseando a Descartes: veo luego existe. Dice Michel Foucault:

*Detrás de todo ojo que ve hay un ojo más tenue, tan discreto, pero tan ágil que, a decir verdad, su todopoderosa mirada roe el globo blanco de su carne; y detrás de éste hay otro nuevo, luego otros más, cada vez más sutiles, y que pronto sólo tienen ya como única sustancia la pura transparencia de la mirada. Se dirige hacia un centro de inmaterialidad donde nacen y se anudan las formas no tangibles de la verdad: el corazón de las cosas que es su sujeto soberano (1996: 136).*

De la posibilidad de alcanzar la verdad a través de “los ojos de la mente”, cuando éstos exploran el mundo de las ideas diáfanas, se pasó a la moderna era científica donde ésta se logra a través de una experiencia visual probatoria. La episteme científica se basada en un creer en el testimonio de los sentidos, específicamente el de la visión:

*El alcance del experimento parece ser identificado con el dominio de una mirada cuidadosa y de una vigilancia empírica receptiva únicamente a la evidencia de contenidos visibles. El ojo se convierte en el depositario y en la fuente de claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él ha dado a la luz; al abrirse abre lo verdadero de una primera apertura (Jay 2008: 15)*

Hoy día la imposición de las verdades está facilitada por la globalización y la masificación de las nuevas tecnologías, casi todas ellas basadas en el sustrato visual, si ya no anatómico, sí virtual. El gran ojo ya no necesita estar corporizado para ver, de ahí las figuras del Ojo de Sauron o el Gran Hermano que han llegado a imponer la verdad más deseada del ocularcentrismo: que siempre somos observados, en cualquier tiempo y en cualquier lugar.

### **Discurso ocularfóbico**

El modelo ocularcéntrico ha sido interrogado y cuestionado en todas las épocas y de múltiples maneras. Estos gestos de resistencia al conocimiento basado en el privilegio de la vista ha provenido de las artes, la filosofía del lenguaje, el cine, la fotografía, las teorías de género, la literatura, entre otros.

Esta crítica podría comprenderse como la extrapolación simbólica de los puntos vulnerables del ojo y que pueden llegar a afectar su función de manera extrema. Por ejemplo, el órgano visual solo ve una pequeña parte de las ondas de luz que componen el espectro total, y no puede percibir fenómenos como los rayos ultravioleta que sí logran otras especies. Además, está limitado por su capacidad para enfocar objetos distantes y puede ser engañado con experiencias ilusorias como el espejismo, el *trompe l'oeil*, el efecto Fata Morgana o el destello verde.

Pero hay un lugar del ojo donde su falibilidad se concentra en grado paradigmático: es el punto ciego o *punctum caecum*, también llamado papilla óptica, mancha ciega o disco óptico. Se trata de una zona en el polo posterior donde el nervio óptico se conecta con la retina, y en la cual no hay células sensibles a la luz, tampoco

conos y bastones, razón por la cual se pierde toda sensibilidad. Allí el ojo, literalmente, no puede ver.

La ceguera que implica el *punctum caecum* constituiría uno de los mejores argumentos para la resistencia a un régimen dominante que ha confiado en el poder de la visión. Por ello el discurso antiocular apeló a figuras como Demócrito y Tirésias para ser los baluartes de sus tomas de posesión. El filósofo griego se arrancó los ojos para que no estorbaran su contemplación del mundo; el adivino ciego accede siempre a la verdad y a pesar de su condición puede ver lo que nadie más puede.

Según Martin Jay (2007) la desacreditación de lo visual ya está en el relato fundador de la epistemología occidental. El mito de la caverna, a pesar de su exaltación de la vista, plantearía la incertidumbre que provocan los ojos anatómicos y por tanto las sospechas sobre la percepción sensorial.

De acuerdo a Starobinski (1988) dos fenómenos contribuyeron al declive de la primacía óptica: el resurgimiento del anhelo neoplatónico de una belleza ideal que no podía percibirse con los órganos del cuerpo y la nueva valoración de la oscuridad como el complemento de la luz.

Paul Virilio, por su parte, sostiene que las dos guerras mundiales dictaron una verdadera sentencia de muerte para la confianza óptica:

*1914 no solo significó la deportación física de millones de hombres a los campos de batalla, sino también, con el apocalipsis de la desregulación de la percepción, una diáspora de otra clase, el momento de pánico en el que las masas europeas y americanas dejaron de creer en sus ojos (1989: 38)*

Los conflictos mundiales, agrega Leed (Citado en Jay, 2007) potenciaron el sentido del oído en detrimento de lo visual. La invisibilidad del enemigo y el repliegue de las tropas por debajo del nivel de tierra, destruyeron cualquier noción espectacular, y el ocultamiento del enemigo hizo que las señales auditivas fueran cruciales para la estrategia.

Las manifestaciones de fobia visual se han registrado en casi todas las épocas de nuestra civilización y a través de variadas expresiones artísticas, filosóficas, religiosas y culturales. Algunas de ellas se detallan a continuación:

-la centralidad del oído, entendido como el primer órgano de la percepción y que perduró hasta el siglo XVI

-el análisis de la espacialización del tiempo teorizado por Bergson

-la evocación del sol cegador y el cuerpo acéfalo por parte de Bataille

- la descripción sadomasoquista de la mirada en Sartre

- la denigración del ego a través del “estadio del espejo” de Lacan

-la crítica a la vigilancia del panóptico de Foucault

-el ataque de Debord a la sociedad del espectáculo

-la relación entre fotografía y muerte hecha por Barthes

-la erosión del régimen escópico del cine de Metz

-la indignación de Irigaray ante el privilegio de lo visual en la sociedad patriarcal

-la estética de lo sublime propuesta por Lyotard y que se refiere a la exclusión de lo visual y al privilegio de una facultad de la mente que trasciende cualquier medida de los sentidos.

-el análisis de Heidegger acerca de “la era de representación visual del mundo”

- Gadamer y su defensa del oído hermenéutico frente al ojo científico

-John Dewey y su teoría del conocimiento desde el punto de vista del espectador y expuesta por Richard Rorty en “La filosofía y el espejo de la naturaleza”

- el rechazo del Islam a toda representatividad figurativa.

-la Reforma protestante

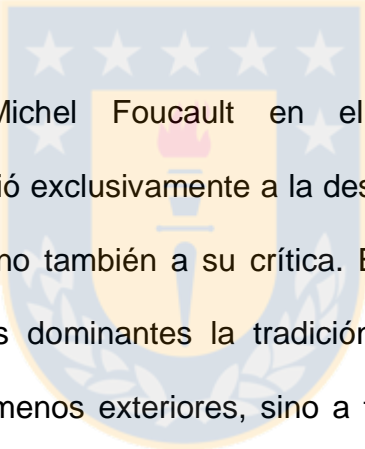
-el existencialismo, el estructuralismo y el postestructuralismo francés

-el pragmatismo americano

-la hermenéutica alemana

-el psicoanálisis freudiano

-Wittgenstein y su distinción entre “ver” y “ver como”



La participación de Michel Foucault en el perfil de las sociedades óptico/disciplinares no se remitió exclusivamente a la descripción de su funcionamiento, instrumentos o dispositivos, sino también a su crítica. El filósofo francés opone a los regímenes de verdad visuales dominantes la tradición de la parresía, que es una validación no basada en fenómenos exteriores, sino a través de la vía de cualidades personales:

*Desde Descartes, la coincidencia entre creencia y verdad es lograda en una cierta experiencia probatoria. Para los griegos, sin embargo, la coincidencia entre creencia y verdad no tiene lugar en una experiencia (neutral), sino en una actividad verbal, a saber, la parresía. (Citado en Jay 2008: 15).*

La propuesta de Foucault implica que hay una ruptura radical entre un régimen de verdad basado en la aparentemente desinteresada evidencia de los ojos y uno basado en la sinceridad del hablante. El autor de *Vigilar y castigar*, dice Martin Jay, defiende la

primacía de sistemas discursivos sobre diferentes modos de visualidad o percepción, al contrario de la ciencia, para la cual vale el testimonio sensitivo y desconfía de lo textual.

Deleuze agrega:

*(para Foucault) la primacía de los enunciados nunca impedirá la irreductibilidad histórica de lo visible, sino todo lo contrario. El enunciado sólo tiene la primacía porque lo visible tiene sus propias leyes, una autonomía que lo pone en relación con el dominante, la autonomía del enunciado (1987: 77)*

El enunciado estaría matizado por la “espontaneidad”, lo cual implica cierta acción y voluntad humanas, en cambio la visibilidad estaría determinada por la “receptividad”, lo que sugiere una cierta medida de pasividad. Por lo anterior Deleuze agrega que “ver” y “hablar” siempre estarán inmersos en relaciones de poder: esto es, vivimos en un mundo de “luz” y “lenguaje”, ámbitos en los que se precipitan respectivamente las visibilidades y los enunciados. Como se trata, agrega Jay (2008), de contextos que no serán nunca reconciliables dentro de una episteme unificada, los regímenes discursivos serán siempre resistidos por sus contrapartes visuales y viceversa. Es la constante tensión entre “mostrar con verdad” y “decir con verdad”.

La gran expresión de fobia visual que propone Foucault es la subversión de lo óptico a través de lo discursivo: el lenguaje interfiere la visualidad. De ahí entonces la potencia de la escritura:

*El espacio óptico es el marco de una transformación interna debida a su reemplazo retórico. Deviene una fachada, la estratagema teórica de una narrativa. Mientras el libro analiza la transformación de las ideologías de la Ilustración por una maquinaria panóptica, su escritura es una subversión de nuestras concepciones*



*panópticas contemporáneas por las técnicas retóricas de la narrativa (De Certau citado en Jay, 2008: 18)*

De acuerdo a la propuesta foucaultiana, la narrativa de algún modo trabaja para desafiar el poder hegemónico del régimen visual de vigilancia o dicho de otra manera, decir la verdad vía contar historias triunfa sobre el poder engañoso y manipulador de la mirada. Pero, en el caso contrario, ciertas prácticas visuales de resistencia al poder no se traducen en estrategias efectivas, sino son solo gestos. Estas restricciones de lo óptico para interrumpir las visualidades hegemónicas hacen prevalecer los dispositivos discursivos de subversión, concluye el filósofo francés. Las prácticas visuales nunca podrán reemplazar el “decir con verdad” con un “mostrar con verdad”. Es que no hay veridicción del ojo, no hay aprehensión intuitiva del mundo a través de la mediación de los sentidos, es decir, no hay “parresía visual” concluye Foucault.

Lo que al final se establece es que en términos visuales parece posible “leer” antes que mirar y que el arte se sitúa en un contexto discursivo antes que óptico. Es la interferencia de lo textual con lo ocular planteada por William J. Thomas Mitchell en *Iconology: Image, Text, Ideology*:

*La respuesta de Derrida a la cuestión “¿qué es una imagen?” indudablemente sería: “(una imagen) no es sino otra clase de texto, una especie de signo gráfico que se camufla como una transcripción directa de lo que representa, o de la apariencia de las cosas, o de lo que son en esencia”. Este tipo de sospecha de la imagen parece solamente apropiada en ocasiones en las que la misma vista que uno tiene desde su ventana (...) parecen requerir de una constante vigilancia interpretativa. (Citado en Jay, 2003: 69)*

Foucault también contribuye a este concepto en “Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte” (1997). Se trataría, dice el pensador francés, de una combinación de juegos verbales y visuales que darían cuenta de la alteración de la opticalidad pura por medio de la introducción de la discursividad.

Friedrich Nietzsche es otro de los filósofos que aporta de manera decisiva al discurso antiocular. El pensador alemán se sitúa en las antípodas de Descartes:

*Guardémonos de los tentáculos de nociones tan contradictorias como “razón pura”, “saber absoluto”, “inteligencia absoluta”. Todos estos conceptos presuponen un ojo inconcebible para cualquier ser vivo, un ojo que no debe tener ninguna orientación, que debe abolir sus poderes activos e interpretativos, precisamente esos poderes que permiten que ver sea ver algo. Todo ver es esencialmente perspectivo, y lo mismo sucede con todo saber (1997: 255)*

Nietzsche descentralizó la propuesta cartesiana y su mundo de ideas absolutas disponibles para el conocimiento. Afirmó, por el contrario, la existencia de innumerables interpretaciones de la realidad, tantas como sujetos conocedores existen, no trascendentales y sin objetos externos que sirvieran de referente. Además los sentidos son falibles y entregan apariencias ilusorias. La muerte de Dios, por su parte, significa el final de la perspectiva divina y de la luz iluminadora de la verdad y proveedora de un ojo omnipotente. En conclusión, la realidad se vuelve huidiza, inaprensible, maleable, incluida en un devenir.

A partir del pensamiento nietzscheano el individuo se enfrenta a una multiplicidad de verdades y su acercamiento a la realidad se concibe cargado de una participación valorativa, incluso con un cuerpo concreto y material, fundamento de todas nuestras percepciones. Es el quiebre del paradigma basado en la especulación, la observación

neutral y la mirada incorpórea. En relación a este último punto, Henri Bergson postula un cuerpo despojado de su condición pasiva y puesto ahora en función participativa:

*A medida que mi cuerpo se mueve en el espacio, el resto de imágenes varía, mientras que esa imagen, mi cuerpo, permanece invariable. En consecuencia, debo convertirlo en un centro al que refiero el resto de imágenes (...) Mi cuerpo es aquello que despunta como el centro de esas percepciones (Citado en Jay, 2007: 149)*

La crítica al ojo se ha provisto también de la fiebre visual que han traído consigo las innovaciones tecnológicas. La imprenta, la cámara fotográfica y el cine fueron un paradójico impulso para el menoscabo de la confianza en la mirada:

*Al tiempo que fascina y se gratifica mediante esa multiplicidad de instrumentos escópicos que dispone un millar de vistas ante la mirada, el ojo humano pierde su privilegio inmemorial; el ojo mecánico de la cámara fotográfica ve ahora en su lugar, y en ciertos aspectos, con mayor seguridad. La fotografía representa tanto el triunfo como la tumba del ojo. Se produce un violento descentramiento del espacio de dominio en el que, desde el Renacimiento, la mirada ha reinado (...) Descentrado, presa del pánico, sumido en la confesión por la nueva magia de lo visible, el ojo humano se encuentra afectado por una serie de límites y dudas (Comolli citado en Jay, 2007: 117)*

En las artes visuales, el antiocularcentrismo exploró con nuevas iniciativas y experimentos como el arte “antirretiniano” de Marcel Duchamp, cuyos *readymades* cuestionaron la diferencia entre presentación y representación.

En literatura, lo ocularfóbico surge en el momento en que ésta se libera de su función mimética. Una de sus manifestaciones más claras es la poesía simbolista, que

propuso un corte entre sensación y objeto externo. La ruptura fue tal que el simbolismo puede ser concebido, según Meltzer (Citado en Jay 2007), como una crisis epistemológica: incapacidad de representar la realidad, fracaso de la referencialidad. Se propone el privilegio de la dimensión connotativa, sugerente y metafórica de la literatura. Los simbolistas propusieron además la musicalidad de la poesía y con ello el privilegio del oído sobre el ojo. De ahí una de las exigencias poéticas de Paul Verlaine: “de la musique avant toute chose”. Mallarmé, por su parte, sostiene: “La música y la literatura constituyen la faceta móvil (...) de ese único y auténtico fenómeno al que he llamado Idea” (Jay, 2007: 137). Estas preferencias por el color y la musicalidad evidentemente desembocan en un menosprecio de la *claridad y transparencia* lingüística. En el polo opuesto se privilegia el hermetismo, lo opaco, lo oscuro: la poesía no se debe al significado sino solo debe ser, despojada de su potencial comunicativo o referencial.

También se destacan como ejemplos de la estrategia antiocular los experimentos con el multiperspectivismo antimimético, la anamorfosis, los *mise en abyme* autorreflexivos, el quiasmo figura/discurso, la poesía concreta o cosista y la disolución del punto de vista narrativo o autoral a fines del siglo XIX.

En el registro de cuestionamientos al régimen ocularcéntrico, el lenguaje es concebido como un dominio esencialmente no visual. El estructuralismo, de hecho, implica conceptualizar las producciones culturales en términos de lenguaje y textualidad: todo puede ser tratado como un sistema de signos basado en significantes descriptivos arbitrarios, cuya habilidad para portar significado podía ser disociada de su función mimética referencial.

### 3. LA CRÍTICA

De acuerdo a su etimología, *crítica* proviene del griego *krino*, que significa separar, discernir. El término se asocia también a *lyo* o desatar. De acuerdo a estas pistas, la crítica literaria se entiende como aquella actividad intelectual, ética, estética y textual que identifica en la obra literaria los diferentes elementos que la componen -temáticos, compositivos y lingüísticos-. A partir de allí, procura interpretarlos y comprenderlos para encontrar, de acuerdo a un aparato teórico y metodológico, cierto inteligible que permita aportar con uno de los plurales sentidos que ella sostiene.

De lo anterior deriva la idea de concebir al acto crítico como una búsqueda de la verdad, pudiendo aplicarse a ella la convicción de Gotthold Ephraim Lessing:

*Si Dios ocultara toda la verdad en su mano derecha y en su izquierda no escondiera más que el firme y diligente impulso para perseguirla, y se me brindara la oportunidad de escoger únicamente entre una de las dos, tomaría con toda humildad su mano izquierda, aun con la condición de errar siempre y eternamente en el proceso (Citado en Jiménez, Martínez, Reyes, & Mayorga, 2003: 17)*

En un ámbito más concreto, la crítica obedece al derecho<sup>16</sup> que consagra la libertad de opinión y de expresión, lo que incluye el no ser molestado a causa de lo dicho, y la libertad de investigar, recibir y difundir las ideas propias sin limitación de fronteras y por cualquier medio de expresión. La crítica también incluye la responsabilidad de su práctica y la posibilidad de ser criticado.

El ejercicio de esta libertad deriva en el *deber* de criticar de acuerdo a criterios que aseguren una interpretación inmotivada, libre de los intereses que perturban la

---

<sup>16</sup> Artículo 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU.

integridad del pensamiento y conforme a estándares de calidad, libertad de elección y de expresión, independencia de juicio, pluralismo y valoración estética. La crítica puede entenderse entonces como una búsqueda desinteresada de la verdad que, si es honesta, rigurosa e independiente, colabora en el logro de una sociedad en que sus miembros pueden autodeterminarse y participar en sus decisiones.

En este sentido, y usando una categoría de Michel Foucault, el hermeneuta debiera ser un *parresíastés*, o sea, alguien que diga la verdad “con franqueza”: “dice todo lo que tiene en mente: no oculta nada, sino que abre su corazón y su mente por completo a otras personas a través de su discurso” (Citado en Jay, 2008: 14)

Porque el crítico debiera ser capaz de expresar sus creencias sin importarle el coste social o los riesgos, de contar la verdad al poder sin importar las consecuencias.

Foucault sostiene:

*(...) la parresía es una actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas), y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la parresía es una actividad verbal en la que el hablante expresa su relación personal con la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (así como a sí mismo)* (Citado en Jay, 2008: 14)

Dicha actividad verbal se concreta en la crítica como un ejercicio de escritura. La práctica hermenéutica se genera precisamente a partir de la idea de que todo escritor habla de objetos y fenómenos, reales o imaginarios, exteriores y anteriores al lenguaje –habla del mundo- y que ellos sólo pueden transmitirse a través de un discurso

lingüístico. Y si la literatura, siguiendo a Foucault (1996), es un lenguaje al infinito, es posible que aquellos contenidos de la obra se presten a reduplicaciones perpetuas, exégesis, análisis o redoblamientos sin fin. El texto literario inicia, por tanto, un fenómeno transtextual que remite a otras escrituras, una cadena de productividad discursiva ya sean autorales o críticas, cuyo culminación es el comentario.

Es que la crítica tiene como objeto el discurso de otro, el escritor, lo que la constituye en un discurso sobre un discurso, en un meta-lenguaje, un lenguaje *segundo* que se ejerce sobre un lenguaje primero, *lenguaje-objeto*. En esta condición, el acto hermenéutico implica dos clases de relaciones: la relación entre el lenguaje crítico y el lenguaje del autor analizado, y la relación entre este lenguaje-objeto y el mundo.

*Porque, de una parte, el lenguaje que cada crítico elige no le baja del cielo, es uno de los diversos lenguajes que le propone su época, es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber, de las ideas, de las pasiones intelectuales, es una necesidad; y, de otra parte, este lenguaje necesario es elegido por cada crítico en función de una cierta organización existencial, como el ejercicio de una función intelectual que le pertenece en propiedad, ejercicio en el cual pone toda su 'profundidad', es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones. Así es como puede iniciarse en el seno de la obra crítica el diálogo de dos historias y de dos subjetividades, las del autor y las del crítico. (Barthes, 2002: 352)*

El encuentro del autor y del exégeta en el texto crítico produce entonces el conocimiento del otro, pero al mismo tiempo de sí mismo en el otro (Barthes, 1972).

La práctica hermenéutica, entonces, daría cuenta, por un lado, de cierto estado de la situación, no sólo histórica, ideológica o social, sino también de un determinado

concepto de la literatura y del estado de su reflexión. Por otro, este “lenguaje segundo” transparentaría una forma de ser personal, una configuración del “yo”.

*En efecto, ¿cómo creer que la obra es un objeto exterior a la psique y a la historia de quien la interroga, y ante el cual el crítico gozaría de un derecho de extraterritorialidad? ¿Por obra de qué milagro la comunicación profunda que la mayoría de los críticos postulan entre la obra y el autor que estudian dejaría de existir cuando se trata de su propia obra y de su propio tiempo? ¿Acaso puede haber leyes de creación válidas para el escritor, pero no para el crítico? (Barthes, 2002: 348)*

De ahí la comprensión del acto de criticar como una de las modalidades de la autobiografía. La relación la planteó Jean Jacques Rousseau y después Oscar Wilde, quien en el prólogo de *El retrato de Dorian Gray* (2009) afirma: “El crítico es el que puede traducir de un modo distinto con un nuevo procedimiento su impresión ante las cosas bellas. La más elevada, así como la más baja de las formas de crítica, son una manera de autobiografía”. Ricardo Piglia también lo plantea en *Crítica y ficción*:

*Alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas (...) Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural (...). El sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (...) pero siempre está presente, y reconstruir su historia y su lugar es el mejor modo de leer crítica (2001a: 13)*

La reconstitución de las coordenadas desde las cuales el crítico realiza su ejercicio remite a la idea de “crítica situada” propuesta por Mario Rodríguez Fernández (1995), quien a su vez recurre al concepto de Enrique Lihn, y que comprende el texto crítico



vinculado con las circunstancias de sus enunciados<sup>17</sup>. Porque toda crítica, dice Barthes, debiera incluir “(aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma” (2002: 348). Es lo que también se plantea en *La crítica literaria chilena*: “No puede considerarse auténticamente crítica una crítica que no explicita sus presupuestos teóricos y sus hipótesis y no los exponga precisamente a la consideración crítica” (Navarro citado en Alonso, Rodríguez, & Triviños, 1995: 47).

La tarea del intérprete consistiría entonces en “ajustar” su lenguaje y el de su época -y sus correlatos ideológico, científico, artístico, etc.- con el del escritor. De ello deriva que el discurso crítico, siendo una búsqueda de la verdad, no dependa de ella, porque el lenguaje, dice Barthes (2002), no es verdadero, sino solo válido. De ahí que Foucault proponga una separación entre una “analítica de la verdad” y una “tradicón crítica” de la verdad. Mientras la primera se preocupa de las afirmaciones verídicas sobre el mundo, la última, entre la que se encuentra la crítica, se ocupa de la práctica del decir verdadero, de la veridicción.

La crítica, por tanto, será una actividad de naturaleza tautológica cuyo fin no es descifrar *EL* significado de la obra, que es un sistema semántico muy particular, sino poner ‘sentido’ en el mundo, pero no un solo sentido. Éste, entonces, se perfila como plural, siempre en suspenso, una “decepción”, dice el pensador francés, lo que coloca a la literatura en situación de apertura y resignificación. Y porque el texto literario detenta ese sentido múltiple y nómada, la crítica asume *el riesgo* de intentar darle uno particular, colaborar con una más de las metáforas que sugiere.

---

<sup>17</sup> Octavio Paz la denomina “crítica parcial”.

## La crítica según los críticos

Jean Paul Sartre concibió a la crítica como una empresa objetiva en el sentido que el acto literario (lector, autor y sentido) se caracteriza por estar históricamente determinado. El crítico, por ello, se proyecta en la obra estudiada (él, su época, su medio), pero se somete siempre a un objeto que está fuera. “Sin duda el crítico puede ‘forzar’ a Mallarmé, arrastrarlo hacia él; tal es justamente la prueba de que puede también aclararlo en su realidad objetiva (...)” (Citado en Todorov, 1991: 55).

Blanchot, en cambio, propuso a la literatura, y a la crítica, como ejercicio de desaparición. El escritor francés dice en *¿En qué anda la crítica?* que el ideal del comentario consiste en volverse invisible, en sacrificarse en el altar de comprensión de la obra: la literatura afirma, pero la crítica se borra, queda sin voz propia. Según Blanchot, “el crítico no hace nada, nada más que dejar hablar a la profundidad de la obra (...) la palabra crítica, sin duración, sin realidad, quisiera disiparse frente a la afirmación creadora: no es ella nunca la que habla, cuando habla” (Citado en Todorov, 1991: 61).

La crítica, continúa el autor de *El libro que vendrá*, así como la literatura, tiene un carácter intransitivo, se vuelve hacia ella misma, se busca solo a sí. La práctica hermenéutica “no es algo que revelaría una plenitud de sentido, por poco que el crítico se desvanezca; sino que es ella misma desvanecimiento, movimiento de desaparición. Las afirmaciones de la obra son, por tanto, una ilusión: la crítica busca solo la posibilidad de la experiencia literaria y por tanto “a fuerza de desaparecer frente a la obra, se rehace en ella, como uno de sus momentos esenciales”. (Blanchot citado en Todorov 1991: 61)

Tzvetan Todorov, por su parte, pensó a la interpretación como una re-construcción del texto autoral que, como tal, forma parte de la afirmación misma que se hace del objeto analizado<sup>18</sup>. Toda la objetividad del crítico dependerá pues, no de la elección del código, sino del rigor con el cual aplique a la obra el modelo que haya elegido.

Para Mijail Bajtin el principal atributo del acto hermenéutico es el dialogismo. Reconoce que tras la obra hay un sujeto que habla, y que frente a ella se instala el crítico cuando la analiza. Entre ambos discursos se establece un diálogo que se interroga sobre el acceso a la verdad. Para el crítico ruso ésta existe, pero no se la posee; tanto crítica como literatura están comprometidas con su búsqueda, pero ninguna tiene más expectativas de éxito que la otra.

El trabajo del analista, agrega Bajtin, consta de tres partes: establecimiento de los hechos (datos materiales de la obra y el autor, contexto histórico, etc.); explicación mediante leyes (sociológicas, psicológicas, filosóficas, entre otras) y la comprensión propiamente tal. Ésta, entendida como diálogo, recupera la libertad del intérprete pues, en relación al sentido, la libertad es absoluta ya que nace del encuentro de dos sujetos, vínculo que se repite eternamente. “El sentido es libertad y la interpretación es el ejercicio de ésta: tal parece ser ciertamente el último precepto de Bajtín” (Todorov, 1991: 86)

Roland Barthes, por su parte, afirma en *Crítica y verdad* (1972) que el acto crítico participa de la misma naturaleza simbólica de la lengua literaria, la que, por estructura, es una lengua plural cuyo código permite que toda obra tenga múltiples sentidos. “El símbolo no es la imagen sino la pluralidad de sentidos” (52). Y porque la obra es

---

<sup>18</sup> La crítica en Todorov no es una mera mediación o puro nexo.

ambigua se presta tan bien para su exploración y análisis, por aquella propiedad se constituye en un potencial infinito de interpretaciones: su apertura es la condición de los comentarios y reduplicaciones infinitas que genera. Que el texto sea plural no significa solo que tiene varios sentidos, sino que cumple el pluralismo del sentido: es un plural que no se puede reducir. Cualquier interpretación será entonces una nueva “eflorescencia de los símbolos que constituyen la obra” (Barthes, 1972: 74). El ejercicio hermenéutico no es una traducción, sino una perífrasis.

Por ello la crítica es aquel discurso que asume el riesgo de dar un sentido particular al texto del escritor:

*La relación de la crítica con la obra es la de un sentido con una forma. Imposible para la crítica el pretender “traducir” la obra, principalmente con mayor claridad, porque nada hay más claro que la obra. Lo que puede es “engendrar” cierto sentido derivándolo de una forma que es la obra (1972: 66)*

### **El ejercicio crítico**

En cuanto a la práctica, el crítico opera primero como un lector que, de acuerdo a su carácter privilegiado, hace una lectura profunda del texto. El modelo está en la misma fundación del género: instalado en la librería de la rue Montmartre, Dupin encuentra en la lectura (de periódicos, de libros y de los signos que han quedado en la escena del crimen) los suministros para el trabajo hermenéutico. “La lectura de indicios realizada por el detective es posible porque ha sido precedida por una escritura -de la que sólo quedan algunos rastros- realizada por el criminal” (Parodi, 2011).

Al respecto, Roland Barthes entiende que el crítico es un **lector que escribe** pues “solo la lectura anima la obra, mantiene con ella una relación de deseo. Leer es desear

la obra, es querer ser la obra, es negarse a doblar la obra fuera de toda otra palabra que la palabra misma de la obra (...)” (1972: 82).

Carlos Jorquera habla de la “reverberación de la lectura”. Sostiene que el acto de criticar es una prolongación del acto de leer, al que califica de hedonista, subversivo y origen de un cierto eco:

*(...) queda una resonancia, una corriente, un temblor, que el lector devuelve al mundo en forma de entusiasmo, de asimilación, de pequeña o aguda o grave transformación. Cuando esta reverberación de la lectura es captada y procesada por la razón, entonces surge la crítica. Ella nace, entonces, como la necesidad de expandir y sistematizar el sentimiento provocado por la lectura (Alonso, Rodríguez, & Triviños, 1995: 159)*

Leer es entonces el estímulo del que deriva la búsqueda de un inteligible que aporte en la significación del significante textual. Los resultados de esa operación se traducen en un discurso lingüístico, pues “la crítica da una lengua a la pura habla que lee” (Barthes, 1972: 66). Y es este tránsito entre la lectura y la escritura crítica el que crea un verdadero abismo entre ambas, que es el mismo, según Roland Barthes, que toda significación establece entre el significante y el significado. Criticar es así pasar del deseo de la lectura al deseo de la escritura: el crítico como **escritor que lee**. “Así da vueltas la palabra en torno del libro: leer, escribir, de un deseo al otro va toda literatura” (1972: 82).

El trayecto hermenéutico culmina entonces en un discurso que puede adquirir varias modalidades. Se le puede asociar con el comentario, el juicio y la opinión, pero también como el resultado de un ejercicio científico. Estas dos modalidades son las que Jean Starobinski define como crítica-juicio y crítica-saber, respectivamente. La

segunda, llamada también crítica profesional, hace del texto un objeto de estudio que se investiga de acuerdo a un abordaje teórico o metodológico, el que se sustenta en el aporte referencial de otras disciplinas (sociología, historia, filosofía, lingüística, artes, entre otras) y en un método de análisis (estilístico, filológico, formalista, estructuralista, feminista, postcolonial, etc.).

De lo anterior derivan varios perfiles de críticos literarios. Nabokov, por ejemplo, los divide en tres subfamilias: los comentaristas profesionales de los suplementos literarios, los críticos “más ambiciosos” y los escritores. En una clasificación más tradicional, se agrupan en estudiosos de filiación académica -profesores de literatura, investigadores, postgraduados de la disciplina-, también llamada crítica culta; profesionales afines (periodistas, estetas, filólogos, lingüistas, etc.) o crítica reseña; y, por último, los escritores.

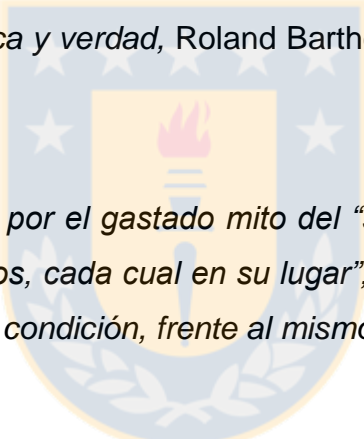
Rodrigo Cánovas se refiere a las dos primeras. Dice que las funciones de la crítica periodística son la información y la valoración. Cuando el periodismo es informativo el exégeta es un “difusor que usa un lenguaje comunicativo fáctico para establecer un contacto directo con un lector masivo (un ‘sin rostro’, un ‘como nosotros’). Cuando el periodismo es valorativo, el crítico entonces es un legislador, que habla desde un “yo absoluto” usando un lenguaje comunicativo asertivo para moldear y formar a un lector amorfo (Alonso, Rodríguez, & Triviños, 1995: 114).

Por su parte, sigue Cánovas, la crítica universitaria tiene una función explícita, de carácter científico, y una implícita de carácter valorativo. La primera concibe al crítico como un investigador, que usa un lenguaje especializado (crítico en relación al lenguaje periodístico) para comunicarse con una comunidad afín. La segunda diseña al crítico como un maestro, “un hombre sapiente de primer grado” que utilizará un registro

científico (de carácter imperativo) para comunicarse con sus lectores, hombres y mujeres sabientes de segundo grado o discípulos.

También están los escritores/críticos, aquellos que en sus textos de ficción anuncian las condiciones de su escritura, y los críticos/escritores, los que han hecho de su ejercicio una forma de literatura, especialmente narrativa.

Estos intercambios entre la función escritural y hermenéutica permiten entender la permeabilidad que existe en la relación entre el crítico y el escritor. Charles Baudelaire sostenía que cada vez resultaba más difícil ser un artista sin ser un crítico. También lo demostraron Ezra Pound, Edgar Allan Poe, Bertolt Brecht, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Paul Valéry. En *Crítica y verdad*, Roland Barthes hace un diagnóstico de este fenómeno:



*En otra época separados por el gastado mito del “soberbio creador y del humilde servidor, ambos necesarios, cada cual en su lugar”, ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje. (1972: 48)*

Esta posibilidad de permutar funciones recuerda las palabras del comisario Croce en *Blanco nocturno* (2010) novela de Ricardo Piglia. Este personaje le dice a Emilio Renzi que el criminal tiende a parecerse a su perseguidor, para borrar las huellas, y el detective tiende a parecerse al asesino, para encontrar los rastros.

Se trata entonces del tránsito entre dos puntos extremos. En uno, el crítico adquiere la misma conciencia de habla que tiene el autor, y sus discursos se ofrecen a la lectura según las mismas vías que la obra propiamente literaria. Esta posibilidad ancla en la ya conocida figura del hermeneuta como escritor fracasado. Cuántos críticos no han leído sólo por escribir, se pregunta Barthes.

Michel Foucault, en *De lenguaje y literatura* (1996), sostiene que el “*homo criticus*” nacido en el siglo XIX se ha ido borrando a medida que se han multiplicado los actos de crítica que alojan en textos como novelas, poemas, reflexiones e incluso filosofías. El hermeneuta intenta ahora un acto de escritura aunque no sea reconocido precisamente como literato. Al respecto Juan José Saer asegura: “La crítica es una forma superior de la lectura, más alerta, más activa y que, en sus grandes momentos, es capaz de dar páginas magistrales de literatura” (1999: 12). Oscar Wilde lo había planteado ya en *El crítico como artista* (1958):

- Ernesto: Pero ...¿es realmente la crítica un arte creador?

- Gilberto: ¿Por qué no habría de serlo? Trabaja con materiales y los pone dentro de una forma a un tiempo nueva y deleitosa. ¿Qué más puede decirse de la poesía? En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación (932).

En el otro extremo, el escritor puede ser un crítico. Es que el que escribe, por definición, recorre permanentemente el trayecto pendular entre textualizar y leer. Esta tensión se manifiesta en obras que, a menudo, enuncian las condiciones de su nacimiento, de su comprensión e incluso de su ausencia. Según Piglia, el escritor en afán crítico despliega una estrategia de provocación en el combate por la renovación de los clásicos, por la relectura de obras olvidadas o por el cuestionamiento de las jerarquías literarias impuestas. Intentaría, agrega, probar un desvío, rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención. Jorge Panesi agrega:

*La relación entre la práctica crítica y la literaria se estrecha; las ideas teóricas pasan como material a la producción de literatura, y los escritores, o bien escriben crítica, practican la crítica, participan en los espacios donde la crítica polemiza, o*



*bien trazan las nervaduras de sus textos amparados en postulados críticos:  
Germán García, Ricardo Piglia (...) (1998: 12)*

### **Crítica, ojo y poder**

Plantear el vínculo entre crítica literaria y visión<sup>19</sup> es una apuesta que tiene sus cimientos en el origen mismo de la práctica interpretativa: el ojo. El acto crítico puede asumirse como ejercicio de visibilización al menos desde dos aspectos.

El primero es absolutamente **anatómico**. Es que la lectura depende de la capacidad física de observar los signos textuales, enfocarlos, distinguirlos bajo un estímulo luminoso en un juego de distancia y cercanía. Ricardo Piglia dice en *El último lector* (2005a): “Primera cuestión: la lectura es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio (no sólo los pintores se ocupan de esas cosas). Segunda cuestión: la lectura es un asunto de óptica, de luz, una dimensión de la física” (20). El *aleph*, agrega el escritor argentino, es aquel “punto de luz donde todo el universo se desordena y se ordena según la posición del cuerpo, es un ejemplo de la dinámica del ver y descifrar” (19).

La relación entre observar y leer ha sido objeto de estudio de varias disciplinas. Las posturas frente al tema oscilan entre los que sostienen que son dos prácticas independientes y los que asumen que la visión implica, en paralelo, interpretación. Ludwig Wittgenstein, por ejemplo, distinguió en sus *Investigaciones filosóficas* (1999) entre “ver” y “ver como”. Para el pensador austríaco el primer concepto se relaciona con

---

<sup>19</sup> El atributo escópico, en todo caso, no es privativo del acto de leer e interpretar, pues también trasciende al arte de escribir. En la ficción, en el narrador y en el autor se percibe un afán *voyeurista* desde el momento mismo en que el relato da cuenta de una circunstancia ajena y en la que toman parte unos personajes igualmente ajenos (hasta en la “literatura del yo” la subjetividad se objetiviza).

la mera percepción, es una experiencia visual básica; el segundo constituye una función secundaria, más elevada, que se relaciona con el descifrar. La diferencia se puede ejemplificar de la siguiente manera:

*Hay un sentido en el que el radiólogo y el principiante ven lo mismo al mirar una placa de rayos X (...); ven ciertas manchas más o menos oscuras sobre un fondo más claro. Pero hay otro sentido en el que no ven lo mismo; sólo el radiólogo ve con nitidez una fractura de tal longitud en la tibia (Ramos, 2005: 116).*

La potencia visual de la propuesta de Wittgenstein es que, en uno u otro estadio, nunca dejamos de observar lo mismo:

*¡Pero con seguridad usted diría que la figura es ahora enteramente diferente! ¿Pero qué es diferente: mi impresión, mi punto de vista? ¿Puedo decirlo? Describo el cambio como una percepción; como si el objeto hubiera cambiado ante mis ojos (...) La expresión de un cambio de aspecto es la expresión de una nueva percepción y al mismo tiempo de que la percepción permanece inalterada (1999: 195-196)*

¿Cómo entender entonces la diferencia? El “ver como”, que es lo que aquí interesa, está asociada, agrega Wittgenstein, a “notar un aspecto”, acción que “parece a medias como una vivencia visual y a medias como un pensamiento” (1999: II, xi, 197). Ello sugiere que la interpretación surge cuando las facultades intelectivas impregnan la percepción sensorial, acción que en todo caso está asociada a una competencia, a la posesión de un aparato conceptual y al dominio de una técnica: “Sólo se diría de alguien que ahora ve algo así, luego así, si es capaz de hacer fácilmente ciertas aplicaciones de la figura” (1999: II, xi, 208).

La propuesta de Ludwig Wittgenstein relaciona la crítica con lo óptico desde una segunda dimensión, esta vez **metafórica**. De acuerdo a ella, los ojos no sólo permiten la lectura, sino también “ver” los sentidos de la obra, visibilizar aquello que está encriptado. Desde este enfoque interpretar es un “ejercicio óptico” donde “decir” depende de “mirar”.

Lo anterior conecta con las reflexiones de Jean Starobinski, destacado estudioso del influjo visual en el práctica hermenéutica. Miembro de la Escuela de Ginebra, consideraba la conciencia del autor como el objeto principal de la investigación y lo que permitía alcanzar la *transparencia* a la hora de interpretar. En el prefacio a su libro *El ojo vivo* (2002), título de ascendencia rousseauiana, señala lo siguiente: “(...) no es fácil mantener los ojos abiertos, recibir la mirada que nos busca. Pero en el caso de la crítica, como en el de toda empresa de conocimiento, debemos decir: *mira para ser mirado*”.

Para abordar los textos, agrega Starobinski, es necesario distancia y el acercamiento, un ir y venir entre lo mayúsculo y el detalle.

*La crítica completa quizás no sea la que aspira a la totalidad (como hace le regard surplomblant) ni la que inspira a la intimidad (como hace la intuición identificativa); es la mirada que sabe cómo demandar, en su rotación, distancia e intimidad, sabiendo de antemano que la verdad no está en uno u otro intento, sino en el movimiento que pasa, infatigablemente, de uno a otro. No hay que rechazar ni el vértigo de la distancia ni el de la proximidad (2002: 26).*

La crítica solo actualizaría una condición propia de la obra de arte. Según Marcel Duchamp ésta soporta una condición exhibicionista que la hace dar a conocer lo que su autor *quiere mostrar*. Bajo esta propuesta la obra posee un inmanente sustrato visual.

Esta premisa convierte al texto que se interpreta, ontológicamente, en objeto de observación, al crítico en vigilante y a la práctica hermenéutica en ejercicio de visibilización. Mirada desde este prisma, la crítica se encuadra en los postulados del ocularcentrismo y de los dispositivos disciplinarios. Si precisamente su función es examinar, descomponer, individualizar y sancionar –en este caso al escritor y su obra– cumple de manera paradigmática con la forma en que opera el poder y los instrumentos del saber.

Inserto en los márgenes del paradigma dominante, el crítico oficiaría como un hermeneuta lúcido, observador insuperable, figura competente capaz de develar los elementos inteligibles que sostiene la obra, un lenguaje segundo que puede vehicular el sentido pleno y razonable del lenguaje primero, o la luz que ilumina el texto para observar allí su razón íntima. La crítica sería así el espejo en el cual la obra puede verse y el crítico encarna al héroe que puede dar fe de la lógica del mundo y que, por tanto, puede devolverle a ese espejo una imagen perfecta, sin deformaciones.

El sesgo disciplinario que vive en potencia en cualquier práctica hermenéutica se puede reconocer con facilidad si se recurre a la propuesta teórica de Pierre Bourdieu (2005) sobre las condiciones en que opera el *campo* literario:

*Un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas. Ya las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un 'sistema' de oposiciones para las necesidades de análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto*

*permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este 'sistema' es la propia lucha (344-345).*

Bourdieu ubica a los artistas en franca pugna por lograr la legitimidad como miembros del campo. La condena es que el sello de autenticidad de esa pertenencia se logra en y mediante la lucha misma. Quizás por ello el escritor chileno Carlos Franz representa con especial crudeza a la comunidad que reúne a sus colegas, a la que llama una peligrosa tribu caníbal:

*En seminarios, lanzamientos y "vinos de honor", todos los días y a todas horas, en la bárbara literatura hispanoamericana, no hay escritor que no monde sus dientes con un huesito afilado, que es todo lo que le quedó después de que se comió crudo a algún colega (Paz Soldán & Faverón Patriau, 2008: 111).*

Ricardo Piglia, por su parte, reconoce en una de sus tantas entrevistas, que los escritores se forjan una imagen de sí mismos como seres especiales para estar en condiciones de pelear mejor su lugar en el mercado; construyen tramas imaginarias, forman lazos y conforman un gran espacio de lucha de sus poéticas donde el objetivo es el poder.

Continuando con Bourdieu, los bandos hostiles del campo literario son el de la producción restringida y el de la gran producción, los que pretenden el reconocimiento al amparo de dos principios de jerarquización igualmente contradictorios: el autónomo y el heterónimo, respectivamente. De acuerdo a esos criterios, los "productores culturales" del primer grupo logran un grado de consagración específica –artistas que son reconocidos sólo por sus pares- en virtud de un mérito principal: no "se venden" a la demanda del "gran público". Los segundos, en cambio, alcanzan reconocimiento de acuerdo a los estándares del éxito comercial y editorial, y de notoriedad social y

mediática. Hay pocos campos, dice Bourdieu, donde el antagonismo entre dichos extremos sea tan notorio. Pueden no tener nada en común, agrega, salvo su participación en la lucha por imponer su definición de producción artística.

De lo expuesto, se deduce que hay diversas instancias de reconocimiento. Así, si el campo de producción restringida busca la legitimidad sólo en sus pares, se entiende que serán los escritores los que harán el ejercicio valorativo. Si por otra parte, el reconocimiento se busca fuera del campo, entrarán a participar en el fenómeno consagrador el crítico entendido en su función-juicio y en su función-profesional. Éste, por tanto, también ostentará la calidad de “productor cultural” pues, como dice Bourdieu, producir efectos en un campo ya es existir en él.

*Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estética necesaria para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no solo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra (Bourdieu, 2005: 339)*

El rol de la crítica en el campo literario le niega al artista la posibilidad de intervenir en la acogida de sus textos, de participar en sus formas de lectura, ya que, como dice Ricardo Piglia, “más allá de los valores y de los juicios de gusto es notable comprobar el modo en que el libro que uno ha escrito cambia y se transforma y se convierte en otro según el recorte que haga el crítico o el lugar desde donde se lee” (2001a: 55).

Entendida como discurso sobre otro discurso, la crítica tiene la potencia de validar o invalidar lo dicho por otro, de ahí que sea una actividad sospechosa de ocultar ciertas conexiones con el poder. Y en efecto, el estudioso literario puede apoyar, marginar u oponerse a los discursos dominantes o alternativos. Su mecanismo es influir en la manera de leer, escribir y pensar y puede incluso ser determinante en la configuración del canon. Ahora bien, si al libro se lo considera como mercancía, y sujeto por tanto a las leyes de la oferta y la demanda, la intervención del poder es aún más evidente. Criterios como venta, rentabilidad, difusión o penetración en el mercado dependen efectivamente del juicio crítico de las obras, su selección y evaluación. La crítica literaria Raquel Olea postula que el acto crítico es un ejercicio informal que busca establecer relaciones intradiscursivas en el campo del poder de los lenguajes (Alonso, Rodríguez, & Triviños, 1995).

De lo anterior deriva la intención de la máquina de poder de controlar el orden del discurso crítico. Es que, según Roland Barthes, aquél no tolera que el lenguaje hable del lenguaje. La “palabra desdoblada”, dice el pensador francés, es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código:

*(...) en el Estado literario, la crítica debe ser tan “disciplinada” como una policía; liberar aquélla no sería menos “peligroso” que popularizar a ésta: sería poner en tela de juicio el poder del poder, el lenguaje del lenguaje. Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso (1972: 13).*

Habría que agregar, en todo caso, que los intentos del poder por intervenir en la crítica no solo son exteriores al campo, sino que las instancias llamadas a juzgar y autenticar a los “productores culturales” también están, a su vez, luchando por la consagración y, por tanto, enfrentándose para hacerse del poder. Es lo que plantea Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*, donde diferencia a los críticos/escritores de los críticos/críticos. Los primeros se encargan del análisis técnico, el juicio de valor, renuevan los clásicos, promueven lecturas de obras olvidadas, cuestionan las jerarquías o apuestan por la renovación literaria. Los segundos centran su ejercicio en la interpretación. En todo caso, agrega el escritor argentino, tanto unos como otros hacen una lectura estratégica para crear un espacio desde el cual se puedan entender sus textos y poder legitimarse al interior de ciertas tradiciones críticas dominantes, y frente a sus pares. Esta maniobra, agrega Piglia, es la misma que realiza el escritor, la diferencia está en que en éste es conocida, pero está encubierta en el crítico: no se conocen sus lugares de enunciación ni las condiciones sociales de su lectura.

Clara María Parra Triana (2006) sostiene que la crítica efectivamente constituye un campo diferente al de los escritores: el de los estudios literarios. Allí, y en una dimensión teórica, operan variados modelos o metodologías de análisis e interpretación; en la dimensión crítica circulan las valoraciones estéticas de las obras. De acuerdo a la constante del “conflicto permanente” propuesta por Bourdieu, los circuitos de distribución y lectura serán el terreno donde se enfrentarán los diversos discursos críticos:

*(...) las preocupaciones del estudioso (ya sea crítico, analista o teórico) abundan en la medida en que piensa su trabajo dentro del campo de la lucha de fuerzas que constituye el campo de la crítica, ya que sus tomas de posición (discusiones y*



*elaboraciones), de forma explícita o no, se ubican como reacciones, respuestas, contrapartes, cuestionamientos, etc., de tomas de posición anteriores en pos de evidenciar el paso significativo que los justifica. Su posición se asemeja a la del hombre del panóptico, debido a que su condición es la de aquel que actúa sabiéndose observado, y a su vez observa el comportamiento de sus iguales (Parra, 2006: 147)*

### **El enigma nunca develado**

Pero el desarrollo de la crítica reconoce numerosos intentos por rebelarse frente a un poder que desea controlar los discursos segundos. A partir de los postulados románticos, por ejemplo, la crítica constituye la anamorfización de una forma que es la obra y que, como imagen deformada, no develará el significado. Es la comprensión de una literatura y una exégesis que se abren a la noción de lo indecible, lo secreto, la ausencia.

Se trata de la superación de la premisa ilustrada que concibió al sujeto como un “pleno” que logra fluir a través del lenguaje. Esa intención choca ahora con el vacío constitutivo de una totalidad individual que se expresa en un discurso simbólico que lo conduce a considerarse como una falta a quien se le niega la trascendencia y la posibilidad de aprehender sus atributos interiores.

Es que el crítico se enfrenta a la misma pregunta que el escritor: ¿cómo decir el sentido de la experiencia a través de signos que, al igual que el ser humano, son imperfectos? El lenguaje, en su afán gnoseológico, se nos revela como un intento absurdo de explicar el significado, porque su naturaleza retórica impide aprehender la sustancia de la realidad. Siempre será un tropos, una traducción, nunca la cosa misma. De allí que toda empresa de conocimiento esté destinada al fracaso.

Por ello la escritura deja de ser la forma de expresión de la conciencia de un sujeto que pretende reconocerse en su esencia y, de esa forma, percibirse y afirmarse a sí mismo en el mundo. Por el contrario, se la desenmascara en su gratuidad, en su condición concreta y en su historicidad.

*La actividad del artista, practicada en un mundo lleno de percepciones de segunda mano, y ofuscada específicamente por la traición de las palabras, carga con la maldición de la mediatez. El arte se convierte en el enemigo del artista, porque le niega su realización –la trascendencia- que desea (Sontag, 2009: 2)*

El sentido de la obra literaria se abre así hacia lo inefable, quedando como un concepto vacío, algo que “no se puede ver”. Es que, según Sontag, “los diversos públicos han experimentado la mayor parte del arte valioso de nuestro tiempo como un paso hacia el silencio (o hacia la ininteligibilidad, la invisibilidad o la inaudibilidad)” (2009: 5).

Es que después del fracaso de los predicados modernos el lenguaje literario es entendido como la morada de lo secreto: él oculta, simula, vela. Es lo que Piglia explica en *Crítica y ficción*: un relato siempre cuenta dos historias, la visible y la secreta:

*(...) he tratado de construir mis relatos a partir de lo no dicho, de cierto silencio que debe estar en el texto y sostener la tensión de la intriga. No se trata de un enigma (aunque puede tomar esa forma) sino de algo más esencial: la literatura trabaja con los límites del lenguaje, es un arte de lo implícito (2001a: 54).*

Edgar Allan Poe también lo dijo: “Hay ciertos secretos que no se dejan expresar, hay misterios que no permiten que se los revele. Y así, la esencia de todo crimen queda

siempre inexpresada”<sup>20</sup> (2010). De ahí la relación con el género policial: el que habla visibiliza, entonces mejor callar; “hay una especie de lógica extraña que gira sobre el valor del silencio”, dice Piglia (2001a: 208).

Lo no dicho, lo invisibilizado, el secreto, lo hermético: la literatura tiene que ver con algo que definitivamente no depende de la interpretación y por lo tanto donde la crítica no puede aventurarse. Dice Piglia: “No se trata de un elemento ambiguo que el crítico atribuye al funcionamiento de la literatura, que siempre es polivalente y abierto, sino que el relato está construido sobre un punto ciego a partir del cual es muy difícil estabilizarlo” (2001a: 210). Ahí, donde precisamente el ojo no puede ver, aloja la verdad.

La crítica, entonces, podrá entenderse como la escritura de una ausencia, una metáfora sin fondo, parafraseando a Barthes. Y en ello, lo que queda, lo visible, es el texto crítico como ejercicio de lenguaje. La sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice sobre ella. “En crítica, la palabra justa sólo es posible si la responsabilidad del ‘intérprete’ hacia la obra se identifica con la responsabilidad del crítico hacia su propia palabra” (1972: 77)

De lo anterior deriva la idea de que la crítica no realiza la verdad, sino la plausibilidad. Porque si el ideal no puede ser alcanzado, no por ello debe dejar de ser un principio orientador. El intento de conseguir la verdad debe inspirar el análisis del pensamiento del autor, pero también la posibilidad de situar el diálogo entre hermeneuta y escritor. La crítica, siguiendo a Lessing, descansará siempre en la mano izquierda de Dios.

---

<sup>20</sup> En *Prisión perpetua* se afirma lo siguiente: “Steve cultivaba el misterio porque sabía que una buena intriga necesita de un mecanismo oculto. No se trata en realidad de un enigma, decía, sino de una historia que no ha llegado el momento de contar” (Piglia, 2000: 43).

## La representación ficcional de la crítica literaria

Una de las representaciones ficcionales más conocidas del crítico literario es la del detective quien, ante el sentido de la obra considerado como enigma, emprende una pesquisa. La idea procede de principios del siglo XIX con Thomas de Quincey y su ensayo “Del crimen considerado como una de las bellas artes” (1994) <sup>21</sup>. Allí sostiene:

*Empezamos a darnos cuenta de que la composición de un buen asesinato exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro. El diseño, señores, la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza. (9)*

De acuerdo al texto de De Quincey el interés del detective literario sería el mismo que el de los integrantes de la “Sociedad de Conocedores del Asesinato”, los que se declaran curiosos de todo lo relativo al homicidio, *amateurs* y *dilettanti* de las diversas modalidades de la matanza, aficionados a los hechos de sangre. “Cada vez que en los anales de la policía de Europa aparece un nuevo horror de esta clase se reúnen para criticarlo como harían con un cuadro, una estatua u otra obra de arte” (8).

La idea es que el crimen, moralmente reprobable, puede ser objeto de un juicio de acuerdo a los principios del buen gusto, examinando y apreciando sus aspectos escénicos, comparando, cotejando y valorando sus circunstancias. Ante la grandeza y la belleza de los hechos de sangre, el crítico hace un despliegue equivalente al del investigador privado. Ambas actividades se convertirán en un privilegio no de cualquiera

---

<sup>21</sup> El primer artículo de “El asesinato considerado como una de las bellas artes” se publicó por primera vez en 1827 en el Blackwood’s Magazine. Dos años después se publicó el segundo artículo y en 1854 De Quincey añadió un Post scriptum que incluyó en sus Obras completas.

sino sólo de grandes mentes, las que se enfrentarán en una lucha intelectual contra el criminal.

La propuesta de De Quincey fue el punto de partida de una literatura donde el delito aparece glorificado, obra de caracteres excepcionales, narrado de acuerdo a sus sutilezas y argucias. Allí, el crimen aparece como un hecho estético y el asesino es tratado como un artista. La fórmula decantó después en la vanguardia a través de la propuesta de Charles Baudelaire en textos como *Del heroísmo en la vida moderna*, donde no admitía otro tipo de héroe más que el *dandy* o el criminal<sup>22</sup>.

La idea ha sido refrendada por varios escritores y teóricos de la literatura. Gilbert Keith Chesterton, por ejemplo, formula en *The Blue Cross*: “*The criminal is the creative artist; the detective only the critic*”. Pierre Macherey, por su parte, se pregunta *Qu’est-ce que la critique littéraire?* y, entre sus respuestas, considera la modalidad de un relato policial, entendiéndola como la actividad indagatoria que realiza el detective, que persigue la verdad y la solución del enigma a pesar de los desvíos de las apariencias.

Alejo Carpentier abunda en la propuesta. En “Apología de la novela policíaca” detalla:

*(...) el delincuente, el bandido genial, puede resultar mucho más lleno de interés que el sabueso que le muerde incansablemente los talones. No debe olvidarse que el criminal tiene una superioridad filosófica sobre el detective. El criminal aparece como elemento creador, como hombre bastante hábil, desmoralizado o cruel, para ser capaz de situar la sociedad organizada ante una situación anormal. Su acto altera un equilibrio preestablecido, colocando a sus semejantes ante un*

---

<sup>22</sup> La idea es tomada por Roberto Bolaño en *Estrella distante*. Allí, el personaje Carlos Wieder es un homicida del régimen militar, pero también un poeta; un represor y un vanguardista; un depredador y un creador. En 2666, por su parte, hay una extraña cercanía entre el novelista y el asesino: un lazo de sangre vincula a Benno von Archimboldi con Klaus Haas.

*hecho originado por su sola voluntad. Es acto de afirmación; equivale a la invención de un problema, más o menos intrincado, del que sólo ofrece las bases, sin indicar los medios que han de llevarnos a resolverlo. El detective encuentra un problema perfectamente planteado, que excluye toda creación por su parte, y del que sólo puede explicarnos el mecanismo, si acierta en su tarea investigadora. El detective es al delincuente lo que el crítico de arte es al artista; el delincuente inventa, el detective explica (2003: 229)*

Ricardo Piglia sostiene en *Crítica y ficción* que la novela policial es la gran forma literaria de la crítica, la “representación paranoica” del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, un detective que intenta descifrar el enigma a través del análisis de las huellas diseminadas en la superficie de los textos.

*Por mi parte, me interesan muchos los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu (2001a: 15)*

El molde de esta manera de entender el ejercicio crítico y escritural, sostiene Piglia, estaría en el cuento fundacional del género:

*Dupin es un gran lector, un hombre de letras, el modelo del crítico literario trasladado al mundo del delito. Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedades secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos (2001a: 15).*

Desde Poe muchos autores han explorado en argumentos relacionados con el ejercicio de la crítica literaria. El peruano Carlos Calderón Fajardo cuenta en *La conciencia del Límite último* las vivencias de un cronista de policiales obligado a inventar muertes horribles para sobrevivir. Sus procesos internos son explicados a la luz del pensamiento de Wittgenstein.

En “Los papeles de Aspern” Henry James cuenta la búsqueda de un crítico innominado, obsesionado por unos documentos que posee Juliana Bordereau, “papeles” que, asesinato de por medio, nunca llegará a tener.

Julio Cortázar también incorpora la interpretación como tema de ficción y la crítica como clave de lectura de algunos de sus relatos. Entre ellos están “El perseguidor”, un cuento que reflexiona sobre la posibilidad del discurso hermenéutico sobre el arte, y “Los pasos en las huellas”, que presenta al crítico Jorge Fraga enfrascado en el análisis de los textos del poeta Claudio Romero, y que convierte la búsqueda del sentido de la obra en una obsesión vital. A través de la narración, Fraga expone los presupuestos teóricos en los que fundamenta su tarea interpretativa: la búsqueda del significado en el autor desemboca en la investigación sobre sus intenciones ocultas, lo que a su vez obliga a intervenir en aquellos hechos biográficos que aclararán la comprensión del texto.

*La novela de mi vida*, del cubano Leonardo Padura, está estructurada en tres líneas narrativas. La primera cuenta la biografía del poeta José María Heredia; la segunda recrea la pesquisa literaria que emprende Fernando Terry y que aspira a encontrar un texto perdido de Heredia; y la tercera es el análisis del rastro dejado por los 118 folios del manuscrito que cuenta la historia familiar de Heredia y que es

quemado por Vélez de la Riva porque lo que allí se revela perjudica sus aspiraciones presidenciales.

En el sugerente título de la novela de Juan José Saer, *La pesquisa*, los investigadores literarios Soldi, Tomatis y Garay buscan al autor de la novela *En las tiendas griegas*.

El chileno Sergio Gómez, en *La obra literaria de Mario Valdini*, narrativiza la investigación de un profesor universitario innominado que pretende conocer, y entender, la vida y obra del escritor Mario Valdini a través de su texto *Provincia lejana*.

Pablo de Santis escribe sobre la búsqueda de los cuadernos del escritor Homero Brocca por parte del aprendiz de crítico Esteban Miró, que inicia su carrera académica en el Instituto de Literatura Nacional de la mano del profesor Conde, especialista en la vida y obra Brocca. La historia de esta novela, titulada *Filosofía y Letras*, profundiza el trabajo académico que se realiza en la biblioteca de aquel lugar, escenario de los crímenes que gatillan las pesquisas detectivescas.

En *El simulador*, del argentino Jorge Manzur, un profesor de literatura y escritor fracasado, Tomás Blake, persigue una novela inconclusa de su maestro y amigo Borges, por la que acabará convirtiéndose en el asesino de su mentor.

### **Los críticos de Piglia y Bolaño**

La crítica ha reconocido en las narraciones de Roberto Bolaño y Ricardo Piglia un marcado tinte autorreflexivo. Por sus relatos transitan personajes que hablan sobre la literatura y sus funciones; sobre el escritor y su estatus en la sociedad; sobre el mercado editorial, el público y los críticos; sobre el canon, los movimientos y los libros. Tal es la profundidad de estas reflexiones que sus autores son reconocidos como



verdaderos teóricos del fenómeno literario y sus obras como relatos metaficcionales que aportan una intensa experiencia de análisis sobre la escritura y sus circunstancias.

Ricardo Piglia (2001a) discute el concepto de metaficción “porque me parece que la ficción es siempre metaficción. Hay que ser muy populista, hay que tener una confianza extrema en la capacidad de decir el sentido directamente para creer que los relatos funcionan sin ningún tipo de construcción reflexiva” (188-189). Por ello propone el concepto de metacrítica, es decir, el uso de la crítica en la ficción, posibilidad que se basa en la especialísima condición que tiene el escritor de devenir en crítico y el crítico de metamorfosearse en escritor:

*Realmente me parece fantástico (...) Entonces que en las novelas existan discusiones que tengan que ver con la literatura quiere decir que a los personajes que están en ese libro les interesa la literatura y hablan de eso (...) Si uno lee los cuentos de Hemingway que giran alrededor del mundo de los toros o del mundo del box, hay diálogos y los personajes tienen un saber sobre un tema y su conversación gira sobre ese saber (190)*

Piglia no solo ha teorizado sobre la relación, sino que además ha experimentado con su ficcionalización en “Nombre falso”, “La loca y el relato del crimen”, *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *Plata quemada* o *Blanco nocturno*.

En “Nombre falso” (1994) el escritor argentino presenta a un narrador que en su calidad de estudioso literario ha descubierto el único relato de Roberto Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte<sup>23</sup>. El texto se llama “Luba” y es un

---

<sup>23</sup> La condición del narrador se deduce del siguiente segmento:  
-¿Usted qué hace? ¿Es crítico? ¿Escribe un libro sobre él? Dios: ya me imagino. La crisis del treinta, el realismo psicológico. ¿Qué quiere que le diga yo? ¿Por qué no se sienta? —dijo, y abarcó la mesa con un gesto— (117).

manuscrito que constituye la pieza más importante de una colección que se comenzó a recopilar a principios de 1972. “Se cumplían treinta años de su muerte y fui encargado de preparar una edición de homenaje” (89). La tarea del narrador es editar un volumen que incluya los textos publicados en diarios y revistas pero no recogidos en libros, y la obra completa del autor de *El juguete rabioso*:

*Para reunir estos materiales pasé largas tardes en la Biblioteca Nacional revisando colecciones de periódicos y revistas de la época, mantuve correspondencia y entrevisté a amigos y conocidos de Roberto Arlt. Por fin coloqué varios avisos en diarios de Buenos Aires y del interior anunciando mi intención de comprar cualquier material inédito de Arlt que se pudiera conservar (91).*

El texto expone la búsqueda de los documentos por parte de “Ricardo Piglia” quien finalmente da con Kostia, un amigo de Arlt: “Me sentía como el detective de una novela policial que llega al final de su investigación; siguiendo rastros, pistas, yo había terminado por descubrirlo”<sup>24</sup> (122). Esta confesión da paso a la siguiente nota a pie de página:

*Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma. A la vez, esta asimilación (en su caso un poco paranoica) de la crítica con la persecución policial, está presente con toda nitidez en Arlt. Por un lado Arlt identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo. En este esquema, el crítico aparece como el policía que puede descubrir la verdad (...) Por fin: cuando se dice —como Arlt— que todo crítico es un escritor fracasado*

---

<sup>24</sup> Ricardo Piglia, autor empírico, también se presenta como detective en el prólogo de *Las fieras*: “Como un detective que reconstruye los rastros perdidos de una filiación he querido rastrear los modos desviados e indirectos en que el género policial está presente en la literatura argentina”.

*¿no se confirma de hecho un mito clásico de la novela policial?: el detective es siempre un criminal frustrado (o un criminal en potencia). No es casual que Freud haya escrito: “La distorsión de un texto se asemeja a un asesinato: lo difícil no es cometer el crimen, sino ocultar las huellas”. En más de un sentido, el crítico es también un criminal (Piglia, 1994: 122-123).*

En “La loca y el relato del crimen” (1994) Emilio Renzi hace bibliográficas en el diario *El Mundo*; escribir reseñas de media página “sobre el desolado panorama literario nacional era sin duda la causa de su melancolía, de ese aspecto concentrado y un poco metafísico que lo acercaba a los personajes de Roberto Arlt”, dice el narrador (68). Pero el asesinato de Larry, una prostituta que trabajaba en el New Deal, lo hace comportarse como un detective en búsqueda de un criminal que se esconde tras varias versiones del hecho. En su calidad de crítico/detective Renzi busca el “texto” del asesinato que encuentra finalmente tras las palabras esquizofrénicas de la única testigo: una loca llamada Etchevarne Inés. Gracias a sus estudios de lingüística, específicamente la fonología de Trubetzkoj, Renzi creará haber descifrado el enigma.

*Tres horas más tarde Emilio Renzi desplegababa sobre el sorprendido escritorio del viejo Luna una transcripción literal del monólogo de la loca, subrayado con lápices de distintos colores y cruzado de marcas y de números (70).*

Roberto Bolaño también se ha caracterizado por experimentar con la metacrítica en sus narraciones. En *Nocturno de Chile* (2011c) instala al sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix muy cercano a la muerte, momento propicio para buscar en el rincón de sus recuerdos aquellos actos que constituirán su biografía y a través de los cuales pretende justificarse. La memoria conduce al develamiento de una de las dimensiones que con

mayor claridad puede dar pistas del lugar desde el cual se critica: las relaciones con los estamentos de poder. El texto muestra a este miembro del Opus Dei en franco coqueteo con la política y con el *establishment* literario, haciendo evidentes sus intereses y las intervenciones de éstos en la función interpretativa.

En 2666 (2011a), específicamente en “La parte de los críticos”, Bolaño pareciera que actualiza ficcionalmente la premisa que asegura que la crítica es una forma de autobiografía. Allí escribe la vida de Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza, Piero Morini y Liz Norton, reconstituyendo la experiencia vital adherida al ejercicio crítico, para descubrir a partir de ese develamiento una cierta concepción de la literatura. La actividad profesional de estos investigadores literarios se combina con sus vivencias personales, cuyos rumbos se entrecruzan y desembocan en una intriga sentimental, matizada por episodios de promiscuidad sexual, y donde lectura y erotismo se combinan en una proporción que, en ausencia del autor fetiche, a veces se inclina a favor del segundo factor.

La exposición de las domésticas aventuras de estas biografías llega a desenmascarar aquellas pulsiones que pueden llegar a ser antinómicas con la labor hermenéutica. Paradigmático en este sentido es el episodio entre Pelletier, Espinoza y el taxista paquistaní que los traslada por las calles de Londres, y quien interrumpe la conversación de los profesores con un comentario sobre Norton. La escena es un oscura mezcla de literatura, intolerancia y discriminación y donde los críticos, incapaces de rebatir con palabras el discurso primero de su contraparte, son superados por la ira y responden a golpes y con una violencia extrema.

Este ejercicio de develamiento llega incluso al ámbito profesional. Bolaño recrea lo que Bourdieu define en *Las reglas del arte* (2005) como el principio de lucha por el

poder en el campo literario. Para ello enfrenta a dos grupos de críticos: por un lado, Pelletier, Espinoza, Morini y Norton, que componían una “figura de cuatro ángulos”, “impenetrable” y también “susceptible de volverse violentamente contra cualquier injerencia ajena” (2011a: 30), y por el otro, Schwarz, Borchmeyer y Pohl. Al igual que los “productores culturales”, Bolaño coloca a los estudiosos en franca pugna por lograr legitimarse y constituirse como los reconocidos especialistas de Archimboldi.

En *Estrella distante* (2011b) el narrador llamado Bolaño, junto al policía Abel Romero, inician la búsqueda del paradero de Carlos Wieder, un torturador, asesino y artista de vanguardia del régimen militar chileno. Bolaño y Weider se conocieron cuando ambos integraban un taller de poesía en Concepción durante la Unidad Popular, tiempo en que el aprendiz de poeta se llamaba Alberto Ruiz Tagle. A partir de cierta noche “las noticias sobre Carlos Wieder son confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece en la antología móvil de la literatura chilena” (103). La leyenda crece y su obra perdura: “Algunos jóvenes lo leen, lo reinventan, lo siguen, ¿pero cómo seguir a quien no se mueve, a quien trata, al parecer con éxito, de volverse invisible?” (112). Sus pistas desaparecen en Sudáfrica, Alemania, Italia y con el tiempo el poeta/aviador se convierte en la imagen borrosa de un asesino múltiple. El rastreo lleva a los detectives a estar frente a frente al criminal “tan cerca suyo que era imposible que no se diera cuenta, pero, tal como había predicho Romero, Wieder no me conoció”, dice Bolaño (152). Al final del texto, el asesino del régimen militar continúa siendo un enigma pues la novela elude su destino.

#### 4. EL GÉNERO POLICIAL

Es verdad que si se escarba entre las propuestas de los estudiosos del género policial, se pueden encontrar ciertas pistas en la Época Clásica: “el oráculo es la forma arcaica de la novela policial”, según Boileau-Narcejac (1968: 20). Otros sostienen que la narrativa gótica, con sus atmósferas oscuras y su privilegio del misterio, es un antecedente más cercano.

El hecho es que desde siempre se han contado historias de enigmas, asesinatos y delitos, pero es el aporte de Edgar Allan Poe (1809-1849) el que resulta definitivo para la configuración de la serie. En abril de 1841, este joven editor del *Graham's Magazine* de Filadelfia publicó allí lo que era un cuento más de aquel incipiente periodismo que no distinguía entre noticias y literatura. Pero “Los crímenes de la calle Morgue” fue una verdadera fundación, la primera de las narraciones que conocemos como género policial<sup>25</sup>. Así lo establece Jorge Luis Borges en la introducción a *La piedra lunar*:

*Este relato fija las leyes esenciales del género: el crimen enigmático y, a primera vista, insoluble, el investigador sedentario que lo descifra por medio de la imaginación y de la lógica, el caso referido por un amigo impersonal y un tanto borroso del investigador (...) (Collins, 2010)*

A juicio de Ricardo Piglia fue la inclusión del actante que intenta descifrar el crimen a través de una rigurosa pesquisa, lo que perfiló al género como tal. Este personaje “encarna la tradición de la investigación que hasta ese momento circulaba por figuras y

---

<sup>25</sup> De acuerdo a Jorge Luis Borges son cinco los cuentos que componen la obra policial de Poe: junto a “Los crímenes de la calle Morgue” están “El misterio de Marie Rogêt”, “La carta robada”, “Tú eres el hombre” y “El escarabajo de oro”.

registros diversos. La compleja red y la historia misma de esa función interpretativa se cristaliza ahora en él” (2005a: 79)

La escritura policial fue el resultado de una verdadera reconstitución textual. Durante el siglo XVIII el relato de los hechos de sangre había circulado en discursos que describían con detalles escabrosos las expresiones de un asesino brutal y salvaje. En crónicas, boletines, hojas sueltas y relatos judiciales, también conocidos como “discurso del patíbulo”, se difundieron los detalles grotescos de los asesinatos. Pero el poder soberano, que pretendía con ello un control ideológico, logró un efecto contraproducente: el pueblo sometido al rey reconoció en aquellos criminales al héroe que podía desafiar y contravenir las normas. Ello, sumado al suplicio que padecían cuando se les castigaba, culminó en la victimización del malhechor rústico, en la celebración del delincuente, que fue respetado, protegido y convertido en héroe por quienes estaban sometidos a la autoridad monárquica.

Pero a partir de las primeras décadas del siglo XIX la situación dará un vuelco notable: surgirá un relato donde el crimen aparecerá glorificado, pero porque será una de las “bellas artes”, obra de caracteres excepcionales. Se trata de la propuesta del citado Thomas de Quincey, verdadero punto de partida de una literatura donde matar se considerará un hecho estético, y se contará de acuerdo a las sutilezas y las argucias que descubren su belleza y esplendor. El asesino, por su parte, será tratado como un artista, personaje perverso pero inteligente, lúcido, sutil, agudo. Es que “los bellos asesinatos no son para los artesanos del ilegalismo”, dice Foucault (2008: 81). Parfraseando al pensador francés, el asesinato se ha convertido en el juego silencioso de los cautos.

Desligados de aquellos pormenores sangrientos o perversos de antaño, ya están dadas las condiciones para el surgimiento del género policial. La diégesis de la nueva serie se centrará ahora en uno de sus factores paradigmáticos: la búsqueda y la pesquisa. Se ha pasado, dice Foucault, de “la exposición de los hechos y de la confesión al lento proceso del descubrimiento; del momento del suplicio a la fase de la investigación (...)” (2008: 82). La literatura de crímenes por tanto será el escenario del enfrentamiento entre “dos puras inteligencias, la del asesino y la de quien investiga el asesinato: el detective” (2008: 81). Por eso el género ya no tendrá, como en el “discurso del patíbulo”, al criminal como su actante ilustre; los relatos que se escribirán ahora se centrarán en la figura del detective.

Antonio Gramsci describe el nuevo orden de las cosas:

*Ya no asistimos a la lucha entre el pueblo bueno, sencillo y generoso, contra las fuerzas oscuras de la tiranía (jesuitas, policía secreta ligada a la razón de Estado o a la ambición de los príncipes particulares, etc.) sino tan sólo a la lucha entre la delincuencia profesional y especializada contra las fuerzas del orden legal, privadas o públicas, con arreglo a la ley escrita. (Link, 2003:18).*

### **La sociedad de masas**

Desde un punto de vista histórico, el género tiene su punto de inicio en la constitución de la ciudad moderna, conglomerado demográfico que dio origen a la llamada sociedad de masas, conjunto indeterminado, indefinido, anónimo, difuso y confuso de personas surgida en el siglo XIX bajo el impulso de la Revolución Industrial. Allí, las multitudes y sus nuevas formas de convivencia, serán caldo de cultivo para el delito, pues el criminal no será fácil de reconocer entre la muchedumbre. La ciudad será



desde ahora el espacio del misterio porque permitirá el ocultamiento y la reserva, asilo de la amenaza:

*Es casi imposible, escribe un agente secreto parisino en el año 1798, mantener un buen modo de vivir en una población prietamente masificada, donde por así decirlo cada cual es un desconocido para todos los demás y no necesita por tanto sonrojarse ante nadie". Aquí la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. (Benjamin citado en Link, 2003: 10)*

“Los crímenes de la calle Morgue” se instala, precisamente, en ese espacio urbano donde el asesinato puede ocurrir en el cuarto de una vivienda cerrado con llave por dentro y donde nadie puede dar pistas certeras del asesino o de sus móviles: desde ahora, no hay lugar seguro en la urbe.

Ricardo Piglia reflexiona sobre la construcción del género policial como un modo de narrar y de pensar la ciudad moderna<sup>26</sup>, que no solo es el escenario o el paisaje donde tienen lugar las tramas, sino algo que construye las tramas mismas. En la conferencia “Poe y Borges” (2009) postula que en la narrativa de detectives es muy difícil diferenciar el ámbito físico de la metrópoli y la construcción de la intriga.

Walter Benjamin, por su parte, establece que la sociedad de masas fue determinante para la configuración de la serie pues “el contenido social originario de las historias de detectives es la pérdida de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad” (Link, 2003: 11). Cuando se logra dar con esos rastros, y tener cierto control sobre lo social, a través de la numeración de las casas, las huellas dactilares, las firmas, la fotografía, los retratos hablados, el perfil fisonómico, el archivo policial o el

---

<sup>26</sup> Conferencia “Poe y Borges”, dictada en 1999 en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires al cumplirse 150 años de la muerte de Edgar Allan Poe. La versión completa se encuentra en [www.elhilodeariadna.org](http://www.elhilodeariadna.org)

fichaje, surgen las historias policiales. Es el momento, concluye Benjamin, en que se asegura la conquista sobre lo incógnito de los individuos. (Piglia, 2005a)<sup>27</sup>

La constitución de las urbes modernas significó para el género la construcción de la atmósfera pero, sobre todo, el espacio donde el detective logrará el status de anonimato que lo caracteriza, un *voyeur* que puede observar desde los puntos que quiera y pasar inadvertido. Por eso las disciplinas encontraron en la ficción policial un adyuvante de su función normalizadora.

El género contribuyó así a la conformación del binomio detective/criminal, que recrea la típica polarización que el poder hace de las conductas de los seres sociales. Se trata de parejas antinómicas construidas sobre las constantes principales del conflicto y que han permitido la definición de *un mismo* y de *un otro*. Allí uno de los factores siempre carga con la marcación positiva y el otro es menospreciado pues representan, respectivamente, a las figuras normalizadas y las de subversión. La narración policial, entonces, hace el registro ficcional del enfrentamiento (intelectual, valórico, físico, ideológico) entre el asesino y el investigador quienes, aplicándole las coordenadas de la propuesta de De Quincey, se traducen en escritor/crítico, autor/lector, creador/hermeneuta.

Abundando en esta constante de la serie, Ricardo Piglia sostiene que en el policial se representan todas las rivalidades del ambiente literario:

---

<sup>27</sup> Aparte de los procedimientos de identificación del individuo anónimo y la nueva cartografía de la ciudad, María Nieves Algaba (2000) reconoce otros factores históricos que contribuyeron al desarrollo del género. Entre ellos destaca la efervescencia de la lucha de clases, la aparición de las primeras policías secretas y el nacimiento de la prensa sensacionalista o prensa de masas, que en sus formatos de revistas y folletines se concentró en temas escabrosos, principalmente asesinatos, violencia o dramas pasionales, para justificar lo que en la época fue un gancho informativo: sangre en portada.

*La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas (...) Dupin trabaja con el complot, la sospecha, la doble vida, la conspiración, el secreto: todas las representaciones alucinantes y persecutorias que el escritor se hace del mundo literario con sus rivales y sus cómplices, sus sociedades secretas y sus espías, con sus envidias, sus enemistades y sus robos (2001a: 15).*

La persecución referida representa simbólicamente la distancia que separa lo normal de lo anormal, lo inofensivo de lo peligroso, lo bueno de lo malo, lo dócil de lo indócil, lo disciplinado de lo subversivo. De acuerdo a las categorías descritas por Foucault, los mecanismos de la máquina del poder/saber, con sus instrumentos de vigilancia, registro, examen y sanción, se aplicarán siempre con más fuerza sobre el otro, el anormal o desviado, en este caso, sobre el delincuente más que al detective, sobre el escritor más que al crítico. Mientras el escritor/criminal practica estrategias de ocultamiento y encriptación de la obra, el crítico/detective devela el misterio, ilumina y declara los elementos que constituyen el texto/cuerpo del delito.

### **El detective como figura de control**

El género policial funciona sobre la base de una ecuación que tiene al detective en busca de huellas que expliquen el enigma que genera el crimen. El primer investigador privado de la historia fue el *chevalier* Charles Auguste Dupin quien, con su inteligencia y potencias interpretativas, resuelve el asesinato de madame L'Esplanaye y su hija Camille. Dupin será el padre de una casta de herederos, algunos verdaderamente transgresores de su legado, que poblarán las narraciones de delitos: Sherlock Holmes, Philo Vance, Ulises Poirot, Mrs. Marple, el padre Brown, Sam Spade, Philip Marlowe,

Adam Dalgliesh, Pepe Carvalho, Erick Lönnrot, Heredia, Cayetano Brulé, Belascoarán, Mario Conde, Belano y Lima, y muchísimos otros.

El género ofrece variados perfiles de investigadores. Algunos resuelven enigmas en calidad de aficionados -sólo por amor al arte-, otros porque son profesionales -con oficina, secretaria y boletas de honorarios- e incluso están aquellos que desembocaron en el crimen por puro azar. Varios solucionan los casos ejecutando sus habilidades lógicas e intelectuales en un cuarto cerrado; otros se lanzan al ritmo de la experiencia y, en el camino, a veces cometen nuevos crímenes. Los hay sacerdotes, policías, militares, médicos forenses, abogados, periodistas, profesores, correctores de prueba, filólogos, criptógrafos, poetas, profesores, críticos literarios. Pueden ser infalibles, lúcidos, brillantes, heroinómanos, *loser*, marginales, funcionarios, depresivos, angustiados.

En el personaje del investigador privado el poder encontró un efectivo dispositivo para sus intentos de moralización y encauzamiento de conductas. Como buscador incansable de la verdad trabaja con el eje del saber y su signo más evidente, la interrogación. Investigar, escudriñar y desentrañar son las líneas centrales del género. Desde ese conocimiento sugiere una versión de la realidad bajo la regla de la certeza absoluta, un relato de la sociedad envuelto en un “clima de certidumbre irrefutable”. Al amparo del paradigma que propone el ejercicio de la razón, validado por la ciencia y la investigación empírica, el detective colabora en la producción de los discursos controlados, seleccionados y redistribuidos que pretenden “conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, 1992: 5).

La ficción policial efectivamente perfila al detective como figura de control y vigilancia. Es sintomático que, siguiendo la delimitación temporal de los cuentos de Poe (1841 en adelante), el investigador privado naciera con la sociedad disciplinaria. Muchos estudiosos literarios han profundizado en este origen. Michel Foucault, por ejemplo, instala a dicha figura como una más de las “técnicas para garantizar el ordenamiento de las multiplicidades humanas” (2008: 251) e introducir en ellas una cierta moralidad que permita “establecer un juego de signos-obstáculo que puedan someter el movimiento de las fuerzas a una relación de poder” (2008: 121). La finalidad es disminuir el deseo que hace atractivo al delito. La literatura de crímenes debe hacer recordar la ley y demostrar la necesidad del castigo. Fredric Jameson apunta a lo mismo:

*(...) es obvio que el origen del detective literario se encuentra en la creación de la policía profesional, que articuló la exigencia de prevención general del crimen con la necesidad de los gobiernos modernos de conocer, y por lo tanto controlar, los variados elementos de sus áreas administrativas (Citado en Link, 2003: 49).*

Para Jameson, incluso, el género es uno de los discursos que surgen a partir de la formación de la burguesía, y que pretenden resguardar y proteger los beneficios alcanzados por ésta tras la urbanización e industrialización de la Europa de los siglos XVIII y XIX.

Es que en franca adhesión al discurso de la modernidad, la clase dominante postuló una confianza plena en el progreso y la riqueza, metas para las cuales requería la participación de la clase trabajadora. En su intento por el control económico necesitó proteger lo que no tuvo más remedio que dejar al cuidado de los segmentos populares: las materias primas, las maquinarias y los instrumentos. “Porque la sociedad industrial

exige que la riqueza esté directamente en las manos no de quienes la poseen sino de aquellos que permitirán obtener beneficios de ella trabajándola” (Foucault citado en Link 2003: 20).

Ante esa necesidad, continúa Jameson, el poder burgués del siglo XIX se amparó en el relato de crímenes, los que hicieron caer una formidable capa de moralización sobre la clase dominada, moral rigurosa destinada a persuadirla de los beneficios del sistema, a separarla del grupo de los delincuentes, a quienes se les tenía que mostrar como una amenaza, cargados de vicios y origen de los más grandes peligros.

La intención fue invertir el “discurso del patíbulo” y difundir entre los habitantes de la ciudad narraciones que apagarán la gloria de los criminales. El mecanismo, agrega Foucault, “funcionará plenamente en el lenguaje de todos los días, y éste lo fortificará sin cesar con relatos nuevos. El discurso pasará a ser el vehículo de la ley: principio constante de la transposición universal del orden” (2008: 131).

### **Las tres vertientes**

Para realizar su ejercicio de interpretación, el detective literario ha operado de una u otra manera de acuerdo a ciertos paradigmas culturales que han hecho girar al género desde la más absoluta confianza en la posibilidad de develar el enigma hasta las vertientes que desacreditan las capacidades del investigador y afirman la verdad del crimen como lo inexpresable.

Los estudiosos reconocen tres maneras de abordar el misterio que genera el crimen. La primera es a través del ejercicio racional: se trata del policial clásico, de

enigma o inglés<sup>28</sup>. Aquí, lo oculto o desconocido se concibe como un desafío a la razón y su resolución “aparece como un modelo epistemológico experimentable en toda la gama de las exploraciones del intelecto” (Parodi, 2011: 1), un ejercicio bajo el influjo de lo que Piglia llama el “fetiche de la inteligencia pura”.

En esta vertiente el delito es tratado como un problema matemático y el crimen es siempre lo otro de la razón. “La novela policíaca tiene por objeto el pensar lógico y exige del lector un pensar lógico. Está cerca del crucigrama, en este sentido” (Brecht citado en Link 2003: 24).

Borges fue uno de los defensores a ultranza del misterio inglés. Le agradaba que el enigma fuera resuelto gracias a las sublimes potencias racionales del ser humano. Dice en “El cuento policial” (1997):

*Poe no quería que el género policial fuera un género realista, quería que fuera un género intelectual, no de la imaginación solamente; de ambas cosas desde luego, pero sobre todo de la inteligencia (193)*

Como en esta manifestación no hay casualidades y todo tiene una “razón de ser”, el discurso policial ordena el curso caótico de la cosas y reduce el desorden desde las verdades de hecho hasta las verdades de razón. “Mientras que el Romanticismo aporta la dimensión de misterio, el racionalismo de la Ilustración y el optimismo mundano del siglo XVIII, las otras fuentes que dan origen a la narrativa detectivesca, agregan la dimensión del análisis” (Franken, 2003: 20). Determinante fue también, dice Clemens Franken, el paradigma científico de la época, que propició una confianza extrema en la

---

<sup>28</sup> El policial clásico también se le conoce como *whodunit* en su acepción de pregunta sin resolver.

resolución de los problemas de la humanidad a través de los predicados del positivismo: el método o técnicas de investigación, la empiria y la observación.

Pero a poco andar del siglo XX, el relato policial moderno, con su promesa de prosperidad comandada por la razón emancipadora, entra en crisis y definitivamente se asume como un fracaso. Se generan entonces las condiciones para un orden cultural que Jean-François Lyotard denomina Postmodernidad y que se caracteriza por la caída de los grandes relatos –la ciencia, la razón y la revolución- y de los proyectos colectivos. Siguiendo al filósofo francés, las guerras mundiales y sus campos de concentración representaron la liquidación del proyecto que pretendía la libertad. Ese momento brutal de la II Guerra Mundial marca la muerte de la historia como proyecto de una humanidad que se encamina al progreso: la inteligencia se reveló incapaz para dar respuesta a las nuevas problemáticas.

A partir de ahora la experiencia anclará en el evento y en lo fragmentario y no en el argumento. La vivencia de un presente eterno rompe con las coordenadas del aquí y ahora tan propias de la experiencia moderna, que incorporaba la memoria a través de la temporalidad lineal e histórica.

La Depresión del 29 en Estados Unidos fue precisamente una de las manifestaciones de este nuevo estado de las cosas. La crisis económica hace que la sociedad norteamericana entre en un agitado, peligroso y violento ambiente político-social que se caracterizará por el imperio de las mafias y las organizaciones criminales, las que, en ocasiones, estarán conectadas con estamentos estatales corruptos. Esta época también asistirá al surgimiento y desarrollo del gangsterismo, la controvertida ley seca y el contrabando.



Producto de estas nuevas condiciones culturales, ideológicas y sociales, la narración de crimen, en su versión clásica, sufre un agotamiento temático y estructural producto de lo cual nace, principalmente en Estados Unidos, una nueva escritura del género que cambia de rumbo en las coordenadas de la historia y del discurso. Es el llamado policial negro, *hard boiled* o *thriller*<sup>29</sup>.

Esta nueva versión de la serie se construye alrededor de ciertas constantes: violencia, crimen sórdido, amoralidad de los personajes, sentimientos extremos y pasiones desordenadas. Ahí se privilegia el crimen desde su contexto político y social, constituyéndose como una crítica de la realidad en la que se inserta el detective, personaje que también da un vuelco. De ser un investigador que concentraba los atributos para asegurar la paz, el orden y la seguridad ahora es un incompetente para dar cuenta de la lucha contra el mal; la figura infalible pierde vigencia porque la realidad se le presenta irracional, ilógica, violenta, corrupta, injusta, excesiva, brutal, absurda.

Según Todorov, en la diégesis del policial negro lo principal es que se cambia el foco desde el crimen a la pesquisa que éste gatilla:

*Podemos caracterizar esas dos historias, además, diciendo que la primera, la del crimen, cuenta “lo que efectivamente ocurrió”, en tanto que la segunda, la de la investigación, explica “cómo el lector (o el narrador) toma conocimiento de los hechos” (Citado en Link 2003: 36)*

---

<sup>29</sup> Sherlock Holmes sería el detective que permite el tránsito entre el ascético investigador clásico al marginal y falible de la corriente negra. El personaje de Conan Doyle, por un lado, poseía estudios en diversas ramas: química, física, biología, etc., que le colaboraban con su método lógico de indagación. También tocaba el violín, era experto en esgrima y practicaba el boxeo, aunque casi nunca lo utilizaba como forma de reducir al criminal, pues para eso sólo le bastaba con su intelecto. Pero, por otra parte, también era un excéntrico que dormía de día y vivía de noche, además de experimentar con drogas como el opio, el que utilizaba para ver mejor las cosas cuando sus pensamientos lógicos no se lo permitían.

La novela negra suprime la narración del asesinato y da cuenta solo de la búsqueda. Ya no se detallan los hechos anteriores, sino que el relato coincide con la acción.

La diferencia entre el policial clásico y el *hard boiled* o *thriller* se puede reconocer en las palabras de uno de sus más reconocidos cultores quien, a su vez, recuerda al precursor de la vertiente:

*Hammet escribió al principio (y casi hasta el final) para personas con una actitud aguda y agresiva hacia la vida. No tenían miedo del lado peor de las cosas; y vivían en ese lado. La violencia no les acongojaba. Hammet devolvió el asesinato al tipo de personas que lo comenten por algún motivo, y no sólo por el hecho de proporcionar un cadáver. Y con los medios de que disponían, y no con pistolas de duelo cinceladas a mano, curare y peces tropicales. Describió a esas personas en el papel tales como son, y las hizo hablar y pensar en el lenguaje que habitualmente usaban para tales fines (Chandler, 1989: 381).*

Se trata entonces de una narración drásticamente realista, que da cuenta del lado oscuro y podrido del mundo, donde conviven violencia, corrupción, prevaricación, soborno, prostitución. Por ello, en el policial negro el asesinato referido en la diégesis solo espeja una realidad descompuesta donde “se termina el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza... el crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad vista desde el crimen” (Link, 2003: 43). En una postura más radical Clemens Franken desestabiliza la fórmula que en la serie clásica separaba el delito de su motivación; ahora al asesinato se le reconocen móviles porque la sociedad siempre tiene al crimen como protagonista. De ahí que el *thriller* constituya un relato crítico de la realidad en que el detective se mueve, donde todos saben que “los maleantes y matones pueden

governar naciones y adueñarse de ciudades; que los hoteles, departamentos y restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regenteando burdeles; que un astro cinematográfico puede ser el jefe de una pandilla y ese hombre simpático que vive en la casa de al lado es el jefe de una banda de levantadores de apuestas (...)" (Chandler, 1989: 341).

La sociedad y su espacio, la ciudad, es una jungla que puede contaminar al investigador con sus códigos y prácticas. Ello porque "(...) en la novela policial norteamericana la experiencia parece ser el único criterio de verdad: el investigador se lanza ciegamente al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes" (Piglia, 2005a: 97). Tal es el alcance de esta permeabilidad que si antes parecía estar inmunizado frente a los riesgos y desarrollaba una aséptica pesquisa, ahora la situación se revierte y el detective arriesga su salud o incluso su vida.

En cuanto a la espacialización, el policial negro se ubica en los sectores populares, masivos, suburbanos de la ciudad. Es allí donde prima la ley del más fuerte, la corrupción, la injusticia, la violencia, las drogas y el poder del dinero. En los intersticios de esos lugares marginales y oscuros se puede esconder la verdad del misterio, quedar encubierta, sin salir a la luz. Un crimen sin resolver.

El personaje cuyo registro ficcional ha sido considerado el paradigma del detective negro es Philip Marlowe, creado por Raymond Chandler.

La tercera vertiente del género es una traducción del policial norteamericano a las especiales condiciones culturales, ideológicas e históricas de América Latina. El **neopolicial** se incuba en los años sesenta a partir de los periodos de agitación política en varios países de la región y que desembocan en la Revolución Cubana y la

consiguiente defensa de la utopía socialista. Después, en los setenta y ochenta, emergen varias dictaduras y se producen guerras civiles que ocasionan el estancamiento de la vida intelectual en numerosos países. Se produce así el derrumbe de los antiguos ideales y un proceso generalizado de desencanto ante la frustración de las expectativas de lograr la identidad y la independencia cultural de esta zona del continente.

Desde el punto de vista literario el periodo se caracteriza por las interrogantes que generan las historias oficiales, se reivindica la cultura de masas y se otorga reconocimiento a los géneros considerados menores como la narrativa policial.

El neopolicial latinoamericano reconoce que el crimen tiene razones, motivos y causas vinculadas con la realidad en que viven los mismos lectores:

*En América Latina, como en África, describes la realidad y estás haciendo el manifiesto revolucionario. Si tú describes lo que pasa en la realidad con tu mirada honesta y sincera, es una mirada de lucha aunque no tengas la intención de hacerlo. Yo creo que en ese sentido el género es noble (Giardinelli, 2002).*

En este tipo de narraciones se ficcionaliza la idea que detrás de cada asesinato hay una manifestación de poder que se expresa no en un criminal solitario, como antes, sino en un Estado totalitario que no reconoce la libertad y los derechos individuales de sus miembros. En este contexto el agente policial se convierte en un represor, un efectivo agente de la vigilancia de la máquina estatal, fuerza del caos que opera en estados de excepción política, dispuesta a ahogar a los ciudadanos; el detective, por su parte, encuentra las condiciones más nefastas para llevar a cabo su investigación porque perseguir la verdad en periodos de excepción política significa un riesgo mayúsculo. Denunciar al Estado se convierte para él en una potencial sentencia de

muerte. Por eso Paco Ignacio Taibo II sostiene que es la gran novela social del fin del milenio:

*Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y del crimen* (Citado en Martín & Sánchez, 2007: 57).

Taibo II agrega que en estos relatos se cuenta el hecho criminal como un accidente social, envuelto en la cotidianidad de las grandes ciudades; además se enfatiza en el diálogo como conductor de la narración, y los ambientes y personajes se construyen e instalan en esferas marginales.

En el terreno estético introduce manifestaciones del realismo mágico y lo real maravilloso que, mezcladas con el tradicional apego a la realidad social de la novela negra, han creado un lenguaje propio. La creación de marcos novelescos con identidad local, la violación de diversos tipos de estructuras y los trasfondos ideológicos han colaborado en perfilar a esta escritura como una manifestación literaria marcadamente latinoamericana. Al respecto, Diego Trelles sostiene que “La loca y el relato del crimen” constituye el texto emblema de la implantación del género negro en la realidad local “a través de detectives impagos y mafiosos, asesinatos pintorescos y situaciones paródico-grotescas propios de una realidad represiva donde la figura de los agudos detectives europeos no tenía cabida” (2005: 141).

El neopolicial rechaza el concepto de verdad unívoca para defender las explicaciones a pequeña escala, las únicas admisibles en una época que Nathalie Sarraute ha calificado como *era de la sospecha*. Contrario a la narrativa policial clásica

y adscrito al *hard boiled*, el neopolicial se carga de pesimismo para denunciar la corrupción omnipresente en unas sociedades en las que triunfa, definitivamente, el asesino. Así lo planteó Borges en su ejercicio de implantación del policial europeo en el escenario latinoamericano<sup>30</sup>: de ahí la melancolía, la desesperanza y el verdadero fracaso del investigador de crímenes.

### **Borges y el policial latinoamericano**

La relación de Borges con el policial y el especial carácter que el género adquiere en América Latina con el escritor argentino, tiene uno de sus momentos más significativos en 1935, año en que se publica *Historia universal de la infamia*, texto que según los estudiosos literarios constituye el gesto inaugural de una tradición que hará convivir los géneros masivos y populares con la literatura mayor, una simbiosis entre manifestaciones literarias “cultas”, o de la alta cultura, con los llamados géneros menores, materiales de literatura marginal. Entre estos últimos, la narrativa policial.

Admirador de G.K. Chesterton, y principalmente de Edgar Allan Poe (“el hombre-genio”), Borges es un antologador, crítico y escritor de policiales. *Los seis problemas para don Isidro Parodi*, “El jardín de los senderos que se bifurcan” y “La muerte y la brújula” son sus narraciones detectivescas.

Si se acoge la veneración de Borges por el policial clásico, “que salva el orden en una época de desorden”, y por su detective modelo, un “orgullo de la inteligencia”, se puede postular que “La muerte y la brújula” (2008) adhiere a los cánones del enigma. Sin embargo, al poco leer esa lectura previa se desecha y el relato se percibe

---

<sup>30</sup> Muy parecida a la transgresión borgeana el mexicano Vicente Leñero imaginó en *Los albañiles* (1969) un asesinato imposible de resolver porque cada uno de los implicados contaba una versión tan diferente como posible de lo sucedido.

desplazado, manejado sin superstición y con irreverencia, muy en sintonía con el plan literario de “El escritor argentino y la tradición”. En el análisis del texto hecho por Amelia Barili (1999), se destaca:

*Con este cuento, Borges, lector de cuentos policiales, se instala en la tradición de ese género desarrollado por británicos y estadounidenses, maneja audazmente el legado recibido, revierte las convenciones del género en clara afirmación de su identidad como escritor latinoamericano (188)*

El autor de “El Aleph” pone en acción al detective Erik Lönnrot que intenta descifrar “la secreta morfología de la malvada serie”, una seguidilla de tres crímenes: el del delegado de Podólsk al Tercer Congreso Talmúdico, doctor Marcelo Yarmolinsky; el del ladrón Daniel Simón Azevedo; y el de un delator llamado Ginzberg, Ginsburg o Gryphius.

El investigador pone en marcha la búsqueda del único asesino, con la confianza plena en la resolución del caso. Porque Lönnrot “se creía un puro razonador, un Auguste Dupin (...)” (155) un erudito que confía en un mundo que puede explicarse por sus relaciones lógicas y por no por las hipótesis del comisario Trevinarus, en las que “interviene copiosamente el azar” (157). “Bruscamente bibliófilo”, el detective Lönnrot, dice Ricardo Piglia, sólo cree en lo que lee y por ello actúa en la escena del crimen como un exégeta, un hermeneuta obsesivo al que sólo le interesan los indicios textuales, indiferente a la realidad manifestada en nombres, arrestos, caras y trámites judiciales y carcelarios.

Las hipótesis del investigador se tejen con los datos de los libros. Para él, la clave de la muerte del heresiólogo no está en los zafiros del Tetrarca, sino las “Obras Completas” de la víctima. Mientras el comisario Trevinarus examina “una brusca estrella

de sangre”, los restos de cigarrillos de marca húngara e interroga a los contradictorios testigos del posible secuestro de Ginzberg, el detective, sin sacarse el sombrero, lee un libro en latín:

*Erik Lönnrot sonrió y le leyó con toda gravedad un pasaje (que estaba subrayado) de la disertación trigésima tercera del Philologus: Dies Judaeorum incipit a solis occasu usque ad solis occasum diei sequentis. Esto quiere decir -agregó-: El día hebreo empieza al anochecer y dura hasta el siguiente anochecer (Borges, 2008: 162)*

Erik Lönnrot se convence de que los hechos responden a un modelo textual, y por ello lee cartas, libros en octavo mayor, manuscritos, periódicos, planos y una “polvorienta palabra griega”. Se desenvuelve como un crítico lúcido, lógico y omnipotente.

Pero algo de aventurero había él, “y hasta de tahúr”: en este cuento el detective no descubre nunca la verdad, a lo más prevé el último asesinato, pero no logra impedirlo. Esa muerte es la de Erik Lönnrot. El infalible Dupin tiene aquí un heredero frustrado: a pesar que dibuja con erudición el mapa intelectual con el que resolverá el enigma, su descubrimiento sólo es un gesto, pues nunca se dará cuenta que todo el tiempo se dirigió al abismo, siguiendo una ruta ideada por otro lector, el asesino Scharlach, hambriento de venganza. En “La muerte y la brújula” el detective, y su aspiración de verdad, muere y gana el criminal, con lo que ésta permanecerá indescifrable.

Borges introduce otra variación en su texto. Para el policial clásico, las hipótesis elaboradas por el investigador privado llevan finalmente a la verdad, mientras que la policía se pierde en pistas falsas, líneas de investigación demasiado previsibles,



clichés, conjeturas prosaicas y confusas teorías. Aquí, en cambio, el prefecto Franz Treviranus demuestra oficio y olfato. Se trata del funcionario pragmático, al que le interesan los resultados y que no tiene “tiempo que perder en supersticiones judías”. Con mal humor le responde a un lógico Lönnrot:

*No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a este desconocido (157).*

A la larga, las improvisadas, poco interesantes e imaginarias hipótesis del policía, serán un acierto.

Con estas subversiones, Borges deja al final del cuento a un detective/crítico inestable, en completa vulnerabilidad: mientras escribía una trama para explicar la serie de asesinatos, era el personaje inconsciente de un drama escrito por el homicida; mientras creía actuar libremente estaba comportándose según las leyes de un relato proyectado por otra mente. El cazador cazado. Y cuando el criminal maniobra los hilos del detective, éste merece un solo destino: la muerte.

Sin Lönnrot ¿quién descubrirá al asesino? ¿o el crimen copará la escena de la ciudad? Un dato del cuento puede llenar el vacío: instalado en la escena de investigación también está el periodista de la *Yidische Zeitung*, un redactor “miope, ateo y muy tímido”. La descripción parece una imagen especular del propio Borges. La resolución del enigma, entonces, queda a cargo de alguien que ve mal, distorsionado y borroso, con lo que el escritor argentino desarticula completamente la armonía visual del ocularcentrismo que confía en la superpotencia de la mirada.

## Lo policial y la sociedad

La narrativa policial ficcionaliza uno de los hechos cruciales de la experiencia social. Ricardo Piglia dice que el género recrea el “elemento de pesadilla” que introduce el crimen en lo comunitario:

*(...) como dice Borges, se refiere a las relaciones con el dinero, se refiere a las relaciones con la ley, con el delito, con el monstruo, con el enigma, trabajando con aquellos elementos que hacen realmente funcionar el sentido de una sociedad, y no con los elementos externos, exteriores, con los que a menudo se confunde la idea de lo que debe ser una literatura social, una literatura política (Piglia 2005: 209)*

Lo que el género finalmente sintetiza, agrega Sigmund Kracauer (2010), es el propio rostro de la sociedad, un rostro mucho más real del que pueden exponer otras manifestaciones artísticas.

*Así como el detective descubre el secreto oculto entre los hombres, la novela policial revela, a través del médium estético, el misterio de la sociedad (...) Su estructura artística transforma la vida que resulta incomprensible en una traducción comprensible vertida sobre la auténtica realidad. (41)*

Para este intelectual alemán el crimen se asocia a lo real, a la experiencia, a lo observable, a una “esfera inferior” respecto de los espacios donde moran las ideas superiores. Su registro ficcional, por tanto, presenta siempre algo deformado y torcido, muy distinto a lo perfecto/superior:

*Cuanto más profunda es la caída de la vida (el delito, lo bajo, lo irracional) tanto más necesita de la vida la obra de arte, que desmorona su existencia cerrada y reordena sus elementos (...) (2010: 39)*

El asesinato, así perfilado, conlleva un enigma, (autoría, motivos, *modus operandi*, etc.) frente al cual se instala un intento de esclarecimiento, personificado en el detective que iniciará la ruta de investigación para descubrir la verdad oculta.

*(...) el misterio caracteriza a la novela policíaca (...) Misterio. Investigación. He aquí los dos elementos esenciales cuya fusión, siempre laboriosa, siempre incompleta ha dado origen a este género extraño (Narcejac, 1970: 51)*

Aplicando las categorías de Kracauer, el género moviliza un acto visceral, producto de una pulsión primitiva, propio del campo sensitivo, que trata de ser resuelto por un detective que despliega en esa acción sus capacidades superiores, intelectivas y cerebrales. Son las dos dimensiones antinómicas del género que logran reconciliarse en él:

*Sus ingredientes básicos: el misterio imaginado en función de la investigación que debía aclararlo. Misterio pensado en función de la investigación. El misterio consistía obligatoriamente en algún tenebroso crimen: arrastraba tras de sí todas las convenciones de la literatura más decididamente popular. La investigación, por el contrario, valorizaba los mecanismos más aristocráticos del esprit. La deducción aparecía siempre como la ambiciosa voluntad de la inteligencia que pretendía prescindir de la experiencia. Así, desde su nacimiento, la novela policíaca debía conjugar un folletín y un problema, hacer vibrar los nervios y captar, a la vez, la atención más exigente. Visceral y cerebral al mismo tiempo, no tenía tiempo de hablar al corazón, de mostrar personajes reales (...) la mueve una certeza: el razonamiento tendrá, siempre y en todas partes, la última palabra. (Narcejac, 1970: 53)*

La ficcionalización de estos dos factores convierte a la literatura policial en el lugar de discusión de la sociedad, el espejo donde ésta se mira y recibe la imagen del delito

en sus variadas manifestaciones, que ya no será un simple accidente social, sino un atributo componente.

Al preguntarse por la popularidad del género, Bertolt Brecht (Link 2003) responde que las experiencias vitales han acabado por adquirir un matiz catastrófico, lo que constituye el punto de inicio para aprehender el funcionamiento de la vida social. Detrás de las catástrofes, agrega, se asoma la sospecha de que alguien es el culpable, momento en que “el espíritu sale de patrulla”, búsqueda que se ejercita en las narraciones policiales.

La acción criminal requiere comprender que de acuerdo a la teoría del contrato social, el ciudadano acepta las leyes de la sociedad, los derechos que ésta le resguarda y también las responsabilidades y castigos que conlleva su incumplimiento. Pero el asesino o delincuente rompe con el pacto y provoca una grieta en el orden del espacio compartido, con lo que se vuelve un miembro que descalifica como ciudadano, un enemigo de la comunidad, en realidad, algo peor que eso dice Foucault: un monstruo que asesta sus golpes desde el interior mismo del conglomerado social. El filósofo francés agrega que se trata de un sujeto “portador de un fragmento salvaje de naturaleza<sup>31</sup>; (...) el malvado, el traidor, el loco quizá, el enfermo y pronto el anormal” (2008: 117). Es a nombre de tales condiciones que será objeto de los mecanismos de poder/saber del sistema disciplinario y de los posteriores mecanismos de normalización.

Los daños que introduce un criminal en la sociedad son materiales (el asesinato propiamente tal), y simbólicos, que es el desorden que introduce, el escándalo que provoca, el mal ejemplo, la incitación al mal, la probabilidad de la imitación. Lo que hay

---

<sup>31</sup> Poe ficcionalizó la idea en “Los crímenes de la calle Morgue” donde el asesino es un animal, casi un monstruo, un “otro” radical del sujeto social.

que hacer entonces es prevenir o castigar, las dos coordenadas en las que se basa el sistema punitivo que se instaura en el siglo XVIII y que pretende calcular un castigo no tanto en función del crimen como de su posible repetición. “No atender a la ofensa pasada sino al desorden futuro. Actuar de modo que el malhechor no pueda tener ni el deseo de reincidir, ni la posibilidad de contar con imitadores”, dice Foucault (2008: 107)

El aparato de justicia, por tanto, requiere de órganos de vigilancia con las siguientes funciones:

*(...) que permita o bien impedir los delitos o bien, de haber sido conocidos, detener a sus autores; policía y justicia deben marchar juntas como las dos acciones complementarias de un mismo proceso, garantizando la policía 'la acción de la sociedad sobre cada individuo' y la justicia, 'los derechos de los individuos contra la sociedad' (Foucault, 2008: 111).*

En lo que respecta a la economía del castigo, la sociedad focaliza sus recursos en el ejemplo y sus estrategias: la lección, el discurso, el signo descifrable, la disposición simbólica de la moralidad pública.

Ricardo Piglia (2002) sostiene que la novela que narra el delito en sus distintas manifestaciones -asesinatos, corrupción, narcotráfico, tráfico de influencias, robo, ocultamiento de información- registra finalmente el complot, uno de los rasgos paradigmáticos de la sociedad policial. Es que el complot, agrega el escritor argentino, trafica con lo secreto, lo clandestino, lo enigmático. Por ello, como ciudadanos, muchas veces oficiamos como detectives, tratando de descubrir la conjura, leyendo entre líneas, como si siempre hubiese algo cifrado, como si operaran fuerzas ocultas. Ese enigma social se convierte en intriga y después en red anecdótica.

Tan definitorio es el crimen en el funcionamiento de lo comunitario que el escritor argentino sostiene que todo relato cuenta solo dos historias: la de una investigación o la de un viaje. Por eso no hay más que libros de crímenes o de aventuras, ¿qué otra cosa se puede narrar?, se pregunta Piglia. En *La ciudad ausente* (2003), Elena dice: “Solo los asesinos tienen algo que contar, la historia personal es siempre la historia de un crimen” (159).

### **La potencia visual del detective**

El texto literario, dice Carolina Sanabria (2007), tiene una vocación visual que se expresa porque su materia prima es la imagen. La intervención evidente de lo icónico a través de la palabra es un fenómeno que habría comenzado desde el siglo XVIII bajo el impulso de la expansión mediática. A partir de entonces los novelistas se han estimulado con la posibilidad de colocar al lector frente a un espectáculo.

Esta visualidad literaria resulta particularmente ejemplar en la novelística policíaca, donde el detective, según Sanabria, vehicula y personaliza con mayor claridad que en cualquier otro tipo de narrativa la relación del observador con respecto a lo que se cuenta en la diégesis. En efecto, Charles Auguste Dupin confiesa en “Los crímenes de la calle Morgue”: “(...) la observación se ha convertido para mí, desde hace tiempo, en una especie de necesidad” (Poe, 2003: 85). El primer detective del género recorre las calles de París personalizando la conversión del *flâneur* en *voyeur*, un investigador que se deleita observando la Ciudad Luz, signo incuestionable de que la visión ha tomado la hegemonía que antes tenía la experiencia. La observación le ayuda al investigador privado a distinguir entre lo público y lo privado, entre lo permitido y lo prohibido, entre lo legal y lo ilegal y, desde allí, reconocer las transgresiones.

El placer que el detective encuentra en la mirada se fortalece con su anonimato. El observador, dice Baudelaire, “es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito” (Citado por Link, 2003: 10).

Ver y no ser visto, una ecuación efectiva que puede descomponerse en cada uno de sus factores. Por un lado, ver. En este sentido, el actuar del detective se complementó con varios mecanismos que acentuaron su alcance visual: alumbrado de vías públicas, rondas callejeras, asignación de nombre a las calles y de número a las casas, fichas policiales, etc.

El rasgo visual de la acción detectivesca se potenció también con el invento de variados mecanismos de reconocimiento de individuos: métodos caligráficos, archivos de fotografías, descripciones de señas particulares y registro de reincidentes, fichas médicas, documentos de identificación, certificados de escolaridad, registro policial, etc.

Por el otro lado, no ser visto. De allí el nacimiento del detective en la sociedad de masas, espacio para el ocultamiento y la reserva. Su tránsito por el París del siglo XIX está camuflado por una población creciente que comienza a perder sus vínculos en la complejidad de la gran ciudad. Por eso, en “El misterio de Marie Rogêt”, a Dupin le parece casi imposible que una persona tan popular como la joven víctima hubiera podido caminar tres cuadras sin que nadie la viera. Dice Piglia:

*En el espacio de la masa y de la multitud anónima es donde surge Dupin, el sujeto único, el individuo excepcional, el que sabe ver (lo que nadie ve). O mejor, el que sabe leer lo que es necesario interpretar, el gran lector que descifra lo que no se puede controlar (2005a: 82).*

El detective como dispositivo visual se instalará precisamente en el espacio de la gran ciudad. Ahí se moverá, sin que nadie lo perciba, como un “gran ojo” que registrará conductas, actitudes, sospechas, comportamientos, desviaciones:

*Una mirada sin rostro que transforma todo el rostro social en un campo de percepción: millares de ojos por doquier, atenciones móviles y siempre en alerta, un largo sistema jerarquizado (...) Y esta incesante observación debe acumularse en una serie de informes y de registros; a lo largo de todo el siglo XVIII, un inmenso texto policiaco tiende a cubrir la sociedad gracias a una organización documental compleja (Foucault, 2008:247)*

Los investigadores de Poe, Conan Doyle, Chesterton o Christie confían en su capacidad de ver las pistas desperdigadas en la escena del crimen para resolver el enigma. Uno de los investigadores privados que encarna de manera más clara el perfil de buen observador es Sherlock Holmes. En *El signo de los cuatro*, le habla a Watson sobre el detective Francois le Villard:

*Posee dos de las tres cualidades necesarias al detective ideal: la facultad de observar y la facultad de deducir. Falla en cuanto a conocimientos (Conan Doyle, 2008: 6)*

En “Un caso de identidad” (2006), por su parte, Holmes y su amigo Watson reflexionan sobre la mirada:

*Watson: Me pareció que observaba usted en ella muchas cosas que eran completamente invisibles para mí.*

*Holmes: Invisibles no, Watson, sino inobservadas. Usted no supo dónde mirar, y por eso se le pasó por alto todo lo importante (8)*



En el policial clásico los ojos tienen el privilegio y si son complementados con la razón se obtiene, quintaesenciado, el perfil del detective sagaz e incuestionable. Los ojos miran el mundo y la razón ilumina la experiencia. Al respecto dice Nordon:

*Como creación de un médico impregnado del pensamiento racionalista de la época, el ciclo holmesiano nos ofrece por primera vez el espectáculo de un héroe que triunfa una y otra vez por medio de la lógica y del método científico. Y la hazaña del héroe es tan maravillosa como el poder de la ciencia que muchos, y Conan Doyle el primero, esperaban que conduciría al progreso material y espiritual de la condición humana. (Eco & Sebeok, 1989: 46).*

En el paradigma clásico, la observación es el principio activador de una actividad que pretende la verdad. Ella aportaría los indicios frente a los cuales el detective, aplicando la interpretación y el análisis, llegaría a disipar el velo que cubre las zonas oscuras de la falsedad, el error, la ignorancia o la indeterminación. Es que a partir de la observación se aplica un método de investigación basado en una razón que deduce, induce y abduce, según la lógica de Ch. S. Peirce explicada en *El signo de los tres*. De hecho, el padre de la Semiótica se hace eco del paradigma escópico y lo sostiene de manera enérgica:

*(...) es evidente que si el hombre no poseyera una luz interior que tendiera a hacer que sus conjeturas fueran, mucho más a menudo ciertas de lo que serían por pura casualidad, la raza humana se hubiera extinguido hace tiempo, por su total incapacidad en la lucha por la existencia (Eco & Sebeok, 1989: 38)*

En el policial negro, en cambio, la observación es reemplazada por la experiencia en el intento de descifrar el enigma. Los ojos pierden la centralidad que tenían en la vertiente anterior y de ser el sentido más noble pasa a ser denigrado y desmantelado

en su poder. A partir de ahora el detective avanzará en la pesquisa guiado por un mirada enferma porque según Maxime Du Camp, en *Souvenirs littéraires*, toda ficción responde a uno de los siguientes defectos de visión en los escritores:

*(...) toda la literatura puede dividirse en dos escuelas diferentes, la de los miopes y la de los présbites. Los miopes ven por los bordes, le dan importancia a cada cosa porque cada cosa se les aparece aisladamente (...) se diría que tienen un microscopio en el ojo que todo lo aumenta, lo deforma (...) Los présbites, al contrario, ven el conjunto, en el cual los detalles desaparecen para formar una suerte de armonía general (...)* (Citado en Tabarovsky, 2011: 88)

Después de la caída de los postulados modernos, el diagnóstico de la vista en literatura siempre implica una imperfección. Por un lado la miopía produce dificultades para enfocar bien los objetos lejanos, generando un déficit de agudeza visual. Se ven figuras borrosas, sin contornos definidos, que no se reconocen con certeza. Esa deficiencia se intenta superar con una mirada que focaliza en segmentos particulares de los cuerpos, con una extrema aproximación (Borges intentando descifrar las palabras del libro que tiene pegado a la cara). Para abordar la realidad se recurre al acercamiento y la exageración. La presbicia, por su parte, llamada también *vista cansada*, es un defecto ocular que ocasiona dificultad para ver de cerca. Se debe a la reducción del poder de acomodación del ojo que provoca disminución de la capacidad para enfocar objetos cercanos. Aquí todo es pura perspectiva o proyección panorámica, no hay detalle o prolijidad visual.

Después de “La muerte y la brújula” la pretensión de verdad del detective es miope o présbite; la “super/visión” se ha metamorfoseado en una mirada deficiente. Lönnrott es el prototipo de detective, y de crítico, que ve mal, desajustado respecto de

una cierta norma de armonía visual, en un juego de acercamientos y distancias que siempre entrega una instantánea desvirtuada.

## 5. LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD

El policial, dice Daniel Link, desborda los límites de lo literario porque su modelo de funcionamiento ha alcanzado un estatuto epistemológico que, por ejemplo, Lacan relaciona con el psicoanálisis (Seminario “La carta robada”) y Sebeok y Eco con la semiología (*El signo de los tres*). Esta vocación por el conocer, continúa Link, convierte al género en el modelo de funcionamiento de todo relato: articula de modo paradigmático las categorías de conflicto y enigma sin las cuales ninguna narración es posible. Ficcionalizar la manera en que se pretende descifrar un misterio y develar lo oculto es representar la forma en que opera la literatura respecto de la realidad.

De hecho, según los planteamientos de Hutcheon (1980) esta serie se caracteriza por su marcado carácter metaficcional, “fiction about fiction”, es decir, textos autorreflexivos que exponen abiertamente su condición de artefactos lingüísticos y que discuten sobre el proceso de producción y recepción de la obra, sobre la escritura y la lectura de la ficción misma. Se trata de relatos especulares, intertextuales y, en muchos casos, paródicos que se cuestionan a sí mismos.

El proceso de desciframiento se articula a partir de una pregunta cuyo develamiento, se espera, conduzca a entregar sentido a las acciones que se cuentan.

*Si hay verdad (y no importa de qué orden es esa verdad), debe haber alguien encargado de comprenderla y revelarla al lector. Es el caso del detective, que es un elemento estructural fundamental en la constitución del género. El detective, como señala Lacan, es el que ve lo que está allí pero nadie ve: el detective, podría*

*decirse, es quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos (...) (Link 2003: 6 y 7)*

De cierta forma, la novela policial instaura una paranoia de sentido, ya que todo tiene que ser explicado. Este tipo de relatos, dice Raymond Chandler, narra la aventura de quien busca la verdad oculta y es precisamente el *eye private*, a través del análisis de las huellas, gestos, indicios y signos, el responsable de su aparición. Verdad sobre la manera, las coordenadas témporo-espaciales, la identidad del asesino, pero sobre todo, los motivos del criminal. Porque Bertolt Brecht sostiene que “fijar la causalidad de las relaciones humanas es el placer intelectual principal que nos ofrece la novela policíaca” (Link, 2003: 25) que así se convierte en la pesquisa del nexo causal. En el prólogo de *Las fieras* (1999) Ricardo Piglia sostiene: “El género convierte la incertidumbre de la motivación en un procedimiento narrativo” (9).

El policial ha resuelto dicha empresa de acuerdo a dos grandes maneras: a través del ejercicio de la inteligencia pura y el razonamiento abstracto, que confía en la ley de la causalidad (que se corresponde con las coordenadas modernas del policial de enigma), y a través de un modelo opuesto, donde el criterio de verdad es la incertidumbre. Es lo que plantea Jorge Luis Borges en “El arte narrativo y la magia” (1983) al hablar de los dos procesos causales de los acontecimientos: el natural y el mágico. Bolaño propondría una casualidad.

La primera forma de acercamiento a la verdad se entiende por las condiciones culturales de la sociedad en que surge el policial de la mano de Poe. La modernidad es una etapa de la historia occidental que se propone un mundo de metas a las que el ser

humano puede llegar de acuerdo a su inteligencia y recta lógica para darle sentido a un entorno que es aprehensible y abarcable. El discurso moderno se traduce en un proyecto emancipador y universal, que tiene como centro al sujeto ilustrado, que se asume en su dimensión histórica y social y que a partir de esta liberación, avanza en un camino dinámico, lineal y ascendente. Dicho trayecto hacia una condición mejorada estará iluminado con la luz de la razón, considerada atributo humano esencial e identitario.

Motivado por el paradigma científico de la época, que propició una confianza extrema en la resolución de los problemas de la humanidad a través de los predicados del positivismo (el método o técnicas de investigación, la empiria y la observación) el relato policial moderno se perfila como un género intelectual donde el azar no tiene cabida.

En este contexto el crimen se convierte en un verdadero desafío para la inteligencia pues se trata del hecho social que mancha el orden que el sistema intenta imponer y trae al mismo núcleo de la sociedad la dimensión más salvaje del ser humano. Frente a estos verdaderos acertijos a la razón, y según el diagnóstico de Sören Kierkegaard, la sociedad moderna se plantea en una angustia compartida y en la preocupación por sobrevivir en un mundo que se percibe como incomprensible, hostil e inhóspito desde que se abandonara la idea de Dios como el gran motor.

En esta suerte de orfandad existencial, y de acuerdo a la propuesta de Clemens Franken (2003), las narraciones detectivescas llegaron a satisfacer un requerimiento espiritual: dar un poco de seguridad al individuo moderno.

*El detective privado tenía entonces en el siglo XIX la doble función de darles, por una parte, seguridad a los ciudadanos angustiados respecto a su propiedad privada, captando siempre a los ladrones y entregándolos a la policía y la justicia y, por otra parte y en un nivel más intelectual y espiritual, tranquilizar a todos los ciudadanos que habían dejado la fe religiosa para sustituirla por la fe en la razón (...)( 23-24)*

El detective vaga por la ciudad en contraposición a lo ilegal para reducirlo porque en él prima el interés social y lo hace con el vigor de ser un representante de la razón, atributo que lo define de manera esencial y cuyo poder se sabe enteramente subordinado a los fines de la sociedad:

*El detective no se dirige a la ratio, sino que la personifica (...) Así como Dios crea al hombre a su imagen, la ratio se crea a sí misma en las sombras abstractas del detective, el cual, en lugar de desvanecerse en ella en virtud de la misma dedicación, es desde el principio su real representante (Kracauer, 2010: 75)*

El tránsito entre la consoladora fe religiosa y la fe en la razón, personificado en el detective, perfila a esta figura, según Sigmund Kracauer, en un sacerdote secularizado:

*La pretensión de autonomía de la ratio convierte al detective en una contraparte de Dios mismo. Lo inmanente, renegando de la trascendencia, toma su lugar y, cuando el detective aparece como omnisciente y omnipresente, y puede -bajo la forma de la providencia- impedir o incluso llevar a buen fin determinados acontecimientos, en tal caso lo inmanente es sólo expresión estética de esa transfiguración. (2010: 77)*

La acción creativa, interpretativa y hermenéutica asemeja a su ejecutor a un pequeño dios, a un “*homo secundus deus*” que, así como Dios, todo lo ve.

*Sin embargo, el detective no es Dios en el sentido clásico, es decir en virtud de la perfección de su forma o el poder irreductible de su esencia, sino que es debido a su capacidad para descifrar el misterio de lo conformado sin siquiera haberlo tocado y apropiarse de casi todos sus rasgos esenciales a través de la deducción intelectual; esto lo define como guía (Kracauer, 2010: 77).*

Así como el detective y su razón ayuda a iluminar las cosas y los hechos humanos, así como quiere echar luz sobre la oscuridad y reforzar las capacidades racionales, el criminal se asemeja a un ciego “que se encuentra completamente absorto en la propia acción, que no es más que transgresión”.

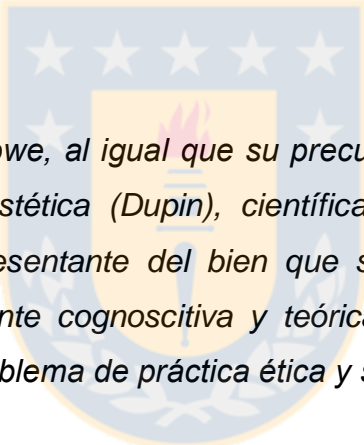
El registro ficcional más famoso del detective sacerdote es la saga de GK Chesterton. En *La inocencia del padre Brown*, se lo presenta con una capacidad de comprensión que llega más allá de lo humano, superior incluso a la lógica:

*Me meto dentro un hombre (...) pero espero y trabajo hasta hallarme dentro de un asesino, pensando sus pensamientos, acunando sus pasiones (...) hasta que veo el mundo con sus mismos ojos ensangrentados y entreabiertos asomando por entre las rendijas de su abstracción medio loca, corriendo tras la perspectiva de un callejón recto que desemboca en un poco de sangre; hasta llegar a ser un verdadero asesino (Chesterton citado en Franken, 2003: 31)*

Pero la mirada crítica de la edad moderna respecto a su pasado, condujo necesariamente a su constante cuestionamiento. La modernidad, dice Octavio Paz en *Los hijos del limo* (2008) debe entenderse como la crítica de la crítica, una dinámica dialéctica –activa y al mismo tiempo contradictoria, conflictiva consigo misma- que se interroga y autorresiste. Por ello Luz, Razón y Progreso comienzan a ser desestabilizadas desde el mismo orden que las promovió, generando una metamorfosis

que descrea de sus propios postulados y que pronto se plantea como crisis y fracaso, generando cambios fundamentales en la escena del saber humano y sus proyectos.

Declarada la muerte de los totalismos se genera un nuevo modelo epistemológico que niega la posibilidad de acceder a la verdad y que postula la incertidumbre, el relativismo, la hibridez, lo proteico y lo nómada. En este contexto, la búsqueda de las causas que explican el crimen se manifiesta en un género negro donde el quehacer del detective, ante el fracaso de la razón, está matizado más bien por la praxis, la experiencia, el “rumbo de los acontecimientos” y el privilegio de un programa que se va construyendo al mismo tiempo que se investiga. Clemens Franken sostiene:



*(...) el detective P. Marlowe, al igual que su precursor Sam Spade, no lucha por una verdad de índole estética (Dupin), científica (Holmes) o teológica (padre Brown), sino como representante del bien que se defiende contra el mal. La problemática principalmente cognoscitiva y teórica de la verdad se transforma aquí, ante todo, en un problema de práctica ética y social” (2003: 40).*

En el cumplimiento de su función, el detective duro se muestra irracional, se deja llevar por la necesidad de improvisar y actúa desde el instinto, el azar y los impulsos inmediatos. Es más, la vertiente negra ubica de manera estratégica a su detective muy lejos de la institución policial, pero lo instala peligrosamente cerca de la institución criminal, permitiendo con ello ciertas permeabilidades inconcebibles en la serie clásica. Es decir, se mantiene una distancia respecto del cuerpo de policía, no asimilándose de este modo a la ley en sentido oficial, y al mismo tiempo se inician vínculos con el mundo del delito sin ser un delincuente. En su búsqueda de la causalidad el investigador privado opera desplazado, desde los márgenes, el lado más oscuro de la sociedad.



## La crítica y la verdad

De acuerdo a lo anterior el género, en cierto sentido, discute dos elementos cruciales: la ley y la verdad. El policial trabaja por una parte cierta infracción a la ley y, por otra, una construcción de la verdad. Lo que se quiere decir, en definitiva, es que no hay comunión entre estos factores, aunque la sociedad piense lo contrario. Poe insiste en esta escisión: donde está la ley o la policía, a menudo no está lo cierto, y aquellos que están destinados a solucionar los enigmas, no pocas veces están ajenos al mundo de la institución.

En este sentido, la búsqueda de la verdad que ficcionaliza el género diferencia de manera clara y explícita al detective del policía, agente institucionalizado y dispositivo del Estado. Literariamente este personaje es el investigador torpe, superficial, predecible y, sobre todo, falible, incapaz de responder las preguntas que genera el crimen, quedándose por tanto a cargo de la administración de la ley. El detective, por el contrario, se situará desde el exterior de las instituciones que resguardan la práctica legal, revelando la oposición entre ley y verdad, entre el “ojo privado” y el “ojo público”. La policía procede usando los recursos legales, en cambio el detective representa incondicionalmente la búsqueda del significado, que puede, en determinadas circunstancias, adaptarse a los medios legales, como en la vertiente clásica, o definitivamente contradiciendo la ley como en el policial negro y sobre todo en el neopolicial.

## Las condiciones de verdad

En el policial, como en la crítica literaria, “el que interpreta ha podido desligarse y habla de una historia que no es la de él, se ocupa de un crimen y de un significado de los que está aparte, pero con los que está extrañamente implicado” (Piglia, 2005b: 68)

Para realizar ese ejercicio, según la propuesta de Poe, el crítico/detective se inscribe en la sociedad desde su condición marginal: fuera de toda institucionalidad social, un outsider. La soltería de Dupin, por ejemplo, es signo de su independencia porque no se integra ni a la más minúscula de las asociaciones. Solo esta distancia le otorga garantías de lucidez, solo en esa calidad el investigador puede juzgar a una sociedad en permanente delito “(...) porque ahí donde quede incluido no podrá decir lo que tiene que decir, no podrá ver, no tendrá la distancia suficiente para percibir las tensiones sociales” (Piglia, 2005b: 67).

La novela policial clásica como espacio de la crítica sería la manifestación del razonamiento expresado en forma de relato, cuya progresión lógica es al mismo tiempo una progresión dramática. El hermeneuta confía en sus potencias para encontrar el sentido de la obra/crimen orientado por la luz de la razón. En la búsqueda del sentido opera según las coordenadas de una “asepsia intelectual”:

*(...) los motivos del relato de crimen británico debían ser personales y en ese sentido, racionales. No se permitían las motivaciones de estado, de política, religiosas o de insanidad mental. El detective debía verse enfrentado a un solo criminal (en ausencia), en un espacio determinado y con una enorme cantidad de pistas que barajar... un juego que debía regirse por el 'fair play', es decir, ajena a la violencia, los trucos y los reveses narrativos... el detective no podía llegar a una conclusión por instinto... (Cargill, 1997:18)*

Movilizándose por las calles de la gran ciudad, como un pequeño dios oculto entre las sombras, el crítico/detective es, según lo plantea Facundo Gustavo Boccardi (2008), el héroe de la modernidad, que emprende una aventura que lo llevará a develar el enigma, cifra del sentido oculto de la experiencia del ser humano, que se esconde tras las huellas-síntomas. Para lograrlo, el investigador echará mano de la tradición lógica interpretativa que le permitirá buscar, analizar y finalmente descifrar lo que estaba encriptado. Su heroicidad está dada entonces por su capacidad de ver lo que nadie más puede, encontrar la verdad del crimen y restituir el orden que éste había quebrado.

Pero este esquema se desestabiliza en el paradigma postmoderno donde la crítica, entendida como discurso sobre otro discurso, se inscribe en un concepto de lenguaje como construcción performativa, permitiendo con ello que se consideren los saberes narrativos:

*...es que escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de "pintura" (como decían los Clásicos) sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en el que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere. (Barthes, 1994: 68)*

Junto con sostener que escribir es una forma de hacer y producir realidades, el nuevo régimen cultural proclama la muerte del creador, figura en quien concretaban las categorías de individualidad, genialidad, heroicidad y originalidad. Ahora la asignación de significado se traslada al receptor (y a su acto de lectura) el que, por una lado, colabora en la experiencia del texto y, por otro, es ayudado por la escritura en la

construcción de su subjetividad, es decir, en la forma concreta en que entiende el mundo. Producto de todo lo anterior el lector se perfila como parte integrante del fenómeno literario, dando paso a la polisemia y a la consideración de la obra de arte como plural y abierta.

Producto de ese viraje, el crítico/detective figurado por el policial negro ya no realizará la pesquisa orientado por un método de investigación que, adhiriendo al paradigma científico, y a sus premisas de deducción y análisis, le ofrecía garantías de certeza. Es que "(...) frente a tal nivel de degradación y desorden en que se encuentra el mundo, el método científico pierde credibilidad y certeza al centrarse en la resolución de sólo un enigma en particular y viéndose imposibilitados de dar respuestas más amplias y complejas" (Cargill, 1997:72).

El crítico literario que se instala en este nuevo modelo gnoseológico lo hace desde una posición que contamina y desestabiliza la fórmula del Gran Intérprete. Enfrentarse al crimen/texto constituye ahora una zona de riesgo porque la búsqueda de la verdad se orienta en coordenadas como el sentido abierto, la polisemia, la relatividad y la incertidumbre. El hermeneuta trata de hacer pasar su discurso como verdadero, intenta diferenciarse de la ficción que constituye su objeto de estudio; su ilusión de objetividad es obviamente positivista. Pero en el campo de la literatura, aquel espacio del enfrentamiento y lucha de fuerzas, no hay lugar para la neutralidad: las tomas de posesión desestabilizan todo intento de veracidad.

Lejos de una complacencia racional, el hermeneuta se reconoce en las limitaciones de su práctica. La forma de abordar los textos no se asimila como totalizante, sino como *propuesta* de sentido, versión, porción o fragmento de un

significado inabordable. Aplicando las características del género, este intérprete es un “perdedor”, un detective falible y vulnerable, un Dupin desplazado.

El acto crítico, muy distante a como era registrado ficcionalmente por el policial clásico, tendrá un trabajo diferente con la determinación y la causalidad, pues ahora la investigación detectivesca es intervenida por factores como la fortuna, el equívoco o la confusión y por tanto donde hay un acercamiento más bien a la *casualidad*. La función del hermeneuta, que según Jameson pretende el encuentro del sentido de la experiencia, se topa con la imposibilidad de descubrirla, de acuerdo a Benjamin. El significado desembocará en una experiencia frustrada y el ejercicio de interpretación llegará irremediamente a lo inefable.

La literatura ha perdido su capacidad de ser portadora de lo absoluto, pérdida que compensa con otra función: se acerca cada vez más a sí misma, a su esencia y se interroga ahora sobre la posibilidad misma de la creación artística, sobre el lugar de donde surge, de su origen. En palabras de Blanchot: “(...) lo que el arte quiere afirmar es el arte. Lo que busca, lo que trata de llevar a cabo es la esencia del arte (...)” (1992: 227). Esa búsqueda se traduce en la propuesta romántica de la intransitividad de la palabra: la obra se vuelve hacia ella misma para, ahí, encontrarse. El ideal de la literatura es, por tanto, la inmanencia y no la trascendencia o la plenitud de sentido.

El significado se abre así hacia lo que no se puede enunciar, quedando como un concepto vacío, algo que no se puede “ver”. La verdad de la obra, dice Maurice Blanchot, es la ausencia de todo deseo de verdad.

Frente a la tragedia, el escritor tiende a la autoalienación y hacia lo que Susan Sontag denomina el antiarte: el silencio, el vacío. Varios autores lo han suscrito. Arthur Rimbaud cortó nexo con la poesía cuando sólo tenía 19 años, después de lo cual se

instaló en África para dedicarse al tráfico de esclavos. Maurice Blanchot, Jerome David Salinger, María Luisa Bombal, Juan Rulfo o Friedrich Hölderin también hicieron el ejercicio. Es que, según Sontag, se produce un desmantelamiento de la competencia del artista, de su sentido vocacional responsable.

Otros escritores eligen un camino distinto: la escritura febril y obsesiva. Se trata del postulado de Samuel Beckett expresado por Sontag: en literatura no hay nada que expresar, nada que sirva de punto de partida para expresar, ni poder para expresar, ni deseo de expresar a lo cual se suma la obligación de expresar. Dice la ensayista estadounidense:

*Mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo que ver. Cuando miramos algo que está “vacío”, no por ello dejamos de mirar, no por ello dejamos de ver algo...aunque sólo sean los fantasmas de nuestras propias expectativas (...) El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica (2009)*

Sin posibilidad de sentido, la literatura se convierte en intensidad, experimentación y gesto. Se trata de una escritura que operaría por acumulación que, siguiendo a Paul Virilio, significa la “suspensión pura y simple por aceleración” (1988: 23). Y la velocidad, según el mismo Virilio, adhiere a una *estética de la desaparición*, un fenómeno estimulado por las nuevas tecnologías y fundado en la velocidad de la toma fotográfica, en la resistencia retiniana de las imágenes y en su fugacidad: “(...) el desarrollo de altas velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia” (1988: 120). La desaparición operaría porque la velocidad

hace que la mirada pierda su poder, provoca la desintegración de la vista, “que precede muy poco a la de la materia y los cuerpos” (55).

El resultado es una decepción ante la imposibilidad de encontrar las causas, el origen. Según Milan Kundera (Sontag 2009) el objetivo hacia el cual se precipita el ser humano queda siempre velado y la literatura está ahí para declarar la imposibilidad de la verdad, la insuficiencia del artista para dar cuenta de la calidad de la experiencia y su incompetencia en la empresa de que la mediatez e inmediatez del mundo destile un sentido. La experiencia de la realidad a través de la literatura se ciñe ahora a lo fragmentario, una instantánea del momento, un registro localizado que grafique solo un episodio, un fragmento sin pretensión de sentido. Se trata de la transformación, según Virilio en “El procedimiento silencio” (2001), de un espacio-tiempo a un espacio-velocidad: la experiencia se vuelve una imagen que genera una visibilidad cronoscópica, matizada por la inmediatez: nuestra forma de ver el mundo ya no es secuencial, progresiva o extensiva sino fraccionada.

La consecuencia es una decadencia de la mirada, ojos que por más que quieran seguir mirando ya no pueden encontrarse frente a frente con la verdad. Es lo in/visible y lo in/significante.

## **ESTADO DEL ARTE**

Muchos estudiosos de la literatura latinoamericana contemporánea han abordado los textos de Roberto Bolaño y Ricardo Piglia de acuerdo a las mismas categorías de análisis que sostienen esta investigación. La siguiente es la revisión de los trabajos analíticos que se han centrado en variables como género policial, detective, crítico como detective, sentido de la obra, escritor como criminal, ejercicio hermenéutico, crítico/detective como figura hegemónica y de contravención, dispositivos visuales como figuras de conocimiento de la realidad, el canon y la literatura marginal.

### **Estudios sobre la obra de Roberto Bolaño**

Edmundo Paz Soldán, en la introducción a *Bolaño salvaje* (2008), titulada “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, sostiene que el escritor chileno no tiene ninguna nostalgia de los detectives tradicionales del género policial. Esas figuras, agrega, que antes encarnaban la inteligibilidad del universo y la autoridad de la razón, existen ahora solo con la intención de anunciar su muerte y su derrota en el objetivo de conducir a la humanidad hacia el progreso. Esos investigadores deambulan “para articular una reflexión existencialista en que el mundo se revela sin sentido” (24)

Por ello, Ignacio Echevarría sostiene que el personaje dominante en Bolaño es el investigador heterodoxo, un detective salvaje que se personifica en un poeta. Juan Villoro (Braithwaite, 2006) agrega: “Si Ricardo Piglia ve al detective como una variante popular del intelectual (...), Bolaño escribe de poetas que indagan el reverso de las



cosas y transforman la experiencia en obra de arte (...) todos resisten” (16). Se trata, concluye el escritor mexicano, de un artista en condición de exilio, un extranjero que habla *otra lengua*, que se expresa en un código distinto al estándar, que habla una voz disonante.

Pero la rebeldía de la ficción en Bolaño, dice Paz Soldán (2008), tiene un contrapunto en la realidad: “(...) había contradicciones en su postura: después de todo el escritor publicaba en Anagrama (...) y concursaba y ganaba premios; al final de su vida, había obtenido un enorme reconocimiento simbólico, que significaba buenas críticas, buenas ventas, traducciones. Había adquirido esa respetabilidad de la que renegaba” (29).

En su riguroso estudio de la novela ganadora del premio Herralde, “Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*” (Paz Soldán & Faverón Patriau, 2008), Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto analizan la obra desde sus variados gestos de invisibilidad. La muerte de Cesárea Tinajero, por ejemplo, es el principio de la desintegración y borrado de Belano y Lima. La poetisa, por otra parte, ostenta un aura fantasmal ya que atrae más por su invisibilidad que por su programa estético. Lo mismo sucede con *Caborca*, cuya fugacidad en el tiempo enfatiza el carácter casi secreto de la publicación, y con el poema “Sión” que “funda el despojo de su dimensión estética vinculada con lo verbal. Llevando al límite el deseo vanguardista del juego tipográfico, el poema borra casi por completo la palabra y se propone como un ejercicio visual de interpretación” (166).

Las manifestaciones de ocultamiento, continúan Cobas Carral y Garibotto, también se pueden reconocer en el encuentro de los detectives salvajes con Cesárea Tinajero, a quien sólo le llevan la muerte. Según las críticas, ese episodio frustra la

posibilidad de lectura: “ (...) sus palabras se borran, sus cuadernos permanecen en Sonora y de su escritura sólo queda un epitafio olvidado en el desierto” (172). En el ámbito literario, Belano y Lima también escogen la desaparición: los realvisceralistas se abocan más bien “a la erosión de la esfera pública desde la periferia, desde la invisibilidad (...) Despojarse de lo puramente estético, errar en los márgenes, volverse invisibles” (170). Por eso, después de asumido el fracaso del realvisceralismo la única salida es, otra vez, la disolución.

Las investigadoras reconocen que la opción de Belano y Lima por transitar fuera de los canales de consagración y notoriedad pública se debe a que en realidad todas las opciones, llegado el momento, se vuelven hegemónicas (sólo hay dos caminos para la poesía: volverse dominante, al ligarse con proyectos estatales de revolución, o ser estigmatizada como disidente por ese mismo proyecto). En ese sentido, la lectura de Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto es que *Los detectives salvajes* recrea un fracaso: “Si la estética real visceralista de los 70 sugiere una literatura que sostiene su capacidad de subversión sobre una ética de la invisibilidad, la de los 90 (...) pierde por completo su potencialidad crítica al volverse mercancía” (186). Frente al dilema, rematan las investigadoras, la salida de Roberto Bolaño es estratégica: ingresar a la industria editorial, pero sin aceptar del todo sus reglas, saboteándola desde dentro.

La novela 2666, según Peter Elmore, también cuenta la historia de una ausencia, en este caso, la de Benno von Archimboldi. En “2666: la autoría en el tiempo del límite” (Paz Soldán & Faverón Patriau, 2008) asegura que “la poética y los juicios de su protagonista están discretamente velados, como también lo está la representación del proceso intelectual y creativo del personaje” (284). Además, tras su biografía y su

bibliografía permanece el misterio de su transformación en escritor y el secreto de su escritura.

El texto de Bolaño sería la expresión de una mixtura entre distintos paradigmas, lo que acentúa su carácter alternativo y la posibilidad de aprehenderla. Elmore sostiene que allí no rigen las premisas del racionalismo, que en la poética realista definen los límites de lo posible, pero que ello no significa que la ficción se programe mediante los códigos de lo fantástico o maravilloso. En el escritor chileno la sobriedad y la cordura no son garantes de lucidez, así como el delirio no supone necesariamente un error en la percepción. En 2666 los estados místicos aparecen en un estatuto epistemológico válido.

Elmore agrega que los fueros de la novela están en una constante tensión entre la sensatez y la locura, entre la letra y la sangre. Por eso no resulta extraño, por ejemplo, que los críticos de Archiboldi oscilen de la lectura al erotismo, y que sus relaciones sean una combinación perfecta de comedia sentimental e intelectual.

En 2666, “el crimen, la locura, la creación artística, lo sagrado y lo profano se disponen en el terreno de la ficción como fuerzas que, lejos de ser inconciliables, son susceptibles de mezclarse y hasta de confundirse” (271), remata Elmore.

La manera en que se narra el mal es el tema del artículo “El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño” (Walker, 2010). Allí, se propone que el lenguaje con que se relatan los asesinatos de “La parte de los crímenes” se basa en la descripción minuciosa, hasta “la exasperación”, de los detalles de los cadáveres, lugares y pericias policiales. Ello redundante en un “tono desafectado”, mecánico, propio del registro forense, una voz neutra que se sustrae ante la violencia de la muerte.

A partir de ese tono pericial, el autor del artículo analiza el lenguaje de 2666 desde las precisiones de Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica* (1983). Allí el pensador francés sostiene que la mirada médica puede entenderse como una articulación entre aquello que se ve y la forma en que se lo describe. Se trataría de una *mirada pura* que reposaría en un equilibrio entre la palabra y lo que es dado a ver, donde todo lo visible es enunciable. Si bien esta descriptibilidad de la medicina sólo funciona como un ideal de su sistema de pensamiento, dice Walker, ello no impide que de allí se extraigan herramientas para la caracterización de su lenguaje: “(...) el gran mito de una pura Mirada que sería puro Lenguaje: Ojo que hablaría” (Foucault citado en Walker, 2010: 106).

De ahí que 2666, continúa el crítico, esté escrita con el lenguaje de los informes médicos, el que pareciera luchar contra cualquier desviación en aras de un *rigor descriptivo*, y que se caracteriza por la distancia de lo que Foucault llama la *rectitud violenta* de la mirada clínica: “La distancia de la pericia, el repetido hallazgo de los cadáveres en las cercanías de la espectral Santa Teresa, la pretendida descripción exhaustiva de cada caso, dibujan, a contrapelo de lo que muestra esa mirada que se quiere neutra y cercana a lo verdadero, un modo soterrado de violencia que se anuncia en aquello que la medida de su lengua pretende callar” (107). La mirada, lo visual, esconde un significado secundario, no es unívoca sino que tras su supuesta transparencia se oculta un sentido vicario.

La mirada que se supone sin fisuras, se disloca y el ideal descriptivo fracasa. La instancia narradora, agrega Carlos Walker, se convierte en una especie de espectro que, de acuerdo a lo planteado por Roland Barthes, 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*” (Citado en Walker, 2010: 110).

La modalidad narrativa de “La parte de los crímenes”, concluye el artículo, se constituye en una manera de pensar la Literatura. “La sucesión de diversos fragmentos, el desfile de mujeres encontradas sin vida, el tono desafectado de la pericia médica, la violencia de su silencio, y el entrecruzamiento de un sinfín de historias, conforman un conjunto a través del cual Roberto Bolaño pareciera interrogar las condiciones en las que se lleva a cabo la producción de la escritura” (111).

María Luisa Fischer, en su estudio “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” (Paz Soldán & Faverón Patriau, 2008), afirma que la obra se sostiene en una ausencia que permea todas las capas de la historia, la del escritor, que lejos de solucionar un enigma, lo mantiene y lo acrecienta. En su artículo sostiene: “Al final de la novela, Wieder sigue siendo un misterio, un personaje opaco que no transparenta sus motivaciones ni, menos, su fuero interno. No hay acceso a su monólogo interior, pronuncia apenas unas pocas frases, sólo se alcanza a tocar su presencia ausente a través de las acciones exteriores recordadas y transmitidas por otros” (159).

De acuerdo a la propuesta de Celina Manzoni (2002), *Estrella distante* está atravesada por el motivo del doble, un recurso evidentemente conectado con lo visual. Por un lado está la figura de Arturo B como doble del propio narrador, y por otro, la historia misma es un desdoblamiento de un relato anterior contado por Bolaño en *La*

*literatura nazi en América*<sup>32</sup>. Para Manzoni se trata de “una estrategia orientada a establecer una distancia respecto de una historia siempre difícil de contar; en el caso de Roberto Bolaño, la historia de la *desaparición* de personas” (41). Aquí la abundancia de visión, el *ver* dos veces, encapsula la ausencia. Por ello los juegos de desdoblamientos crean significados paradójicos: ficción/realidad; literatura/vida; yo/el otro; fascinación/espanto; atracción/repulsión; represión/arte, civilización/barbarie.

La misma investigadora, en “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño” (Paz Soldán & Faverón Patriau, 2008) introduce a Bolaño en un proceso de “reformulación canónica”. Sostiene que el destino de los escritores siempre tiene dos caras: la permanencia en la memoria de sus lectores o el olvido. En esa dicotomía, el autor de *Los detectives salvajes* construye un proyecto de escritura basado en la biografía de artista y en las series de nombres y de obras como instrumentos de modulación de un linaje que “proyecta los textos de Roberto Bolaño al espacio siempre polémico de la reformulación canónica” que, de paso, podría servir para instalarse como el nuevo paradigma de ese canon.

Para Ignacio Echevarría (Braithwaite, 2006), por el contrario, la propuesta literaria del escritor chileno ancla en la categoría de la extraterritorialidad, que Steiner define como la condición de un extranjero o un turista: siempre alejado del centro, transitando o escribiendo en la orilla.

---

<sup>32</sup> *Estrella distante* constituye el desarrollo del capítulo final de *La literatura nazi en América*, donde se contaba la historia del teniente Ramírez Hoffman.

Los dispositivos escópicos en la obra de Roberto Bolaño también han constituido parte de las preocupaciones de sus críticos. Valeria de los Ríos, por ejemplo, realiza un esfuerzo por visualizar, en sentido literal, no sólo metafórico, las novelas del escritor chileno. En “Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño” (2007) enuncia su propósito de leer dichos textos bajo la hipótesis de que ellos ya no se cifran en la figura del archivo –como la literatura del boom- sino en la del mapa. Es decir, en un recurso de visualización, porque aquél captura el territorio en una superficie plana, sin cuya traducción, permanecería invisible.

Respecto a la fotografía, el análisis de la investigadora sostiene que su uso en la ficción bolañeana sirve como pistas o señales de ruta para moverse en un universo cartográfico. En ese sentido, se perfila a Bolaño como un *voyeur* globalizado “inscribiendo y desestabilizando los ejes Norte-Sur, centro-periferia, civilización y barbarie” (2007: 71). Pero si la experiencia del mundo global gira en torno a una estética de la desaparición, el *voyeur* intenta construir los mapas que le permitan visualizar en ese contexto de invisibilidad. La búsqueda de estos rastros es lo que caracterizaría a *Los detectives salvajes* y *2666*, de allí su relación con el género policial y el detective.

De los Ríos recuerda que la instantánea le sirve al investigador privado como parte de su pesquisa: “Los detectives salvajes, pero altamente letrados, se moverán por las cartografías ficcionales del autor siguiendo pistas que muchas veces son fotográficas” (2007: 73). Claro que el mapa y la fotografía -lo visual- son aliados del poder, constituyéndose en una microfísica que, desde la sociedad del espectáculo de fines del siglo XIX, ha permeado en las sociedades de la globalización cultural y económica. El vínculo entre fotografía y vigilancia ha llegado a un punto extremo en la

actualidad, con nuevos métodos de reproducción que permiten una sobreabundancia de imágenes. Pero precisamente allí radica un punto ciego: hay tanto que ver, que ya no es posible encontrar pistas; prácticamente cualquier cosa puede convertirse en rastro de algo.

Bolaño, concluye De los Ríos, recurre a la fotografía como el “último refugio del significado”, aunque esa ilusión después se desmitifique. Es que si los dispositivos visuales generan expectativas de revelación, esta potencia está degradada en la obra del escritor chileno porque “a pesar de que este supuesto poder se enuncia como posibilidad, no conduce necesariamente a nada” (2007: 76). En otras palabras, la foto encierra una promesa de epifanía que finalmente no se cumple.

En *Territorios en fuga* (Espinosa, 2003) Roberto Contreras analiza la relación entre crimen y literatura en “Los perros románticos”, poemario que vincula la tarea del poeta con la del detective. Allí el investigador es una figura invisible, un fantasma sin más papel que observar y ser testigo de la infamia.

### **Los detectives**

Soñé con detectives perdidos en la ciudad oscura.  
Oí sus gemidos, sus náuseas, la delicadeza  
de sus fugas (...)  
Soñé con una huella luminosa,  
la senda de las serpientes  
recorrida una y otra vez  
por detectives  
absolutamente desesperados.  
Soñé con un caso difícil,  
vi los pasillos llenos de policías,  
vi los cuestionarios que nadie resuelve,  
los archivos ignominiosos,  
y luego vi al detective



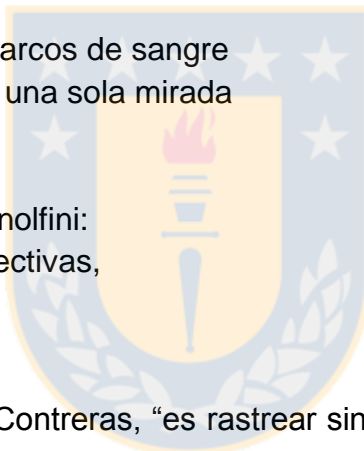
volver al lugar del crimen  
solo y tranquilo  
como en las peores pesadillas,  
lo vi sentarse en el suelo y fumar  
en un dormitorio con sangre seca  
mientras las agujas del reloj  
viajaban encogidas por la noche  
interminable.

### **Los detectives helados**

Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos  
que intentaban mantener los ojos abiertos  
en medio del sueño.

Soñé con crímenes horribles  
y con tipos cuidadosos  
que procuraban no pisar los charcos de sangre  
y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada  
el escenario del crimen.

Soñé con detectives perdidos  
en el espejo convexo de los Arnolfini:  
nuestra época, nuestras perspectivas,  
nuestros modelos del Espanto.



Ser detective, continúa Contreras, “es rastrear sin más brújula que la intuición, el espanto y el consuelo de encontrarse, justo en medio de la perdición y de la tormenta, más acompañado de lo que se cree” (222). El poema “Los pasos de Parra” cierra el círculo que permite entender el cruce entre crimen y escritura, como si todas las muertes “de ser fundamentos del Espanto, se convirtieran en fuentes de creación” (222):

(...)  
a caminar, entonces, latinoamericanos  
a caminar a caminar  
a buscar las pisadas extraviadas  
de los poetas perdidos

en el fango inmóvil  
a perdemos en la nada  
o en la rosa de la nada  
allí donde sólo se oyen las pisadas  
de Parra  
y los sueños de generaciones  
sacrificadas bajo la rueda  
y no historiadas.

Contreras concluye que en “Los Perros románticos” Bolaño define su proyecto literario. Allí busca la tradición, pero se instala como un huérfano al reconocerse como integrante de una generación que perdió a su referente anterior cuando se interrumpieron los procesos sociales, políticos y culturales en esta parte del continente (223).

A propósito de ese tópico, Grínor Rojo (Espinosa, 2003) propone entender a *Los detectives salvajes* como el relato de la búsqueda del origen, un regreso a la madre (la revolución, sostiene Octavio Paz, también es un grito de orfandad).

Belano y Lima inician un viaje para encontrar su “objeto querido y perdido”: una poeta de la década del 20 fundadora del realismo visceral, un grupo poético vanguardista que desaparece sin dejar rastros. Medio siglo después otros poetas fundan el segundo real visceralismo “y se echan al camino con el fin de dar con el paradero de la madre mitológica del movimiento” (67). El tema de la búsqueda está hipercondensado en el nombre de Ulises Lima, guiño hipertextual a la Odisea y la historia de “un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida”. El viaje estaría determinado, según Rojo, en la necesidad del poeta de hacerse cargo

de cierto legado, “porque nadie, en ningún orden de cosas y mucho menos en el orden de la literatura, es un hijo de sí mismo” (67).

Se trata entonces de la búsqueda del útero materno, de la precursora, de un intento por volver a la madre. Rojo sostiene que Cesárea Tinajero es el punto cero de la modernidad literaria mexicana, latinoamericana y mundial “a la que Belano retorna antes de poner en marcha su propia máquina discursiva” (69). Siguiendo a Paz, agrega que “lo que se impone es un regreso al lugar de partida con el fin de proceder ahí, aunque solo sea para desecharlo después, a un reclamo de la pieza que en ese pasado hoy día mítico hizo las veces de molde. Cuando no hay nadie a quien acudir en el presente, el retorno al pasado se convierte en una opción razonable” (70).

Magda Sepúlveda (Espinosa, 2003) sostiene que el diálogo entre la obra de Bolaño y el género policial no es amistoso sino polémico, porque se trata de un discurso moderno. Por ejemplo, en *Monsieur Pain* se “considera al relato policial como un antecedente, el cual esconde, evitando reproducir sus componentes, pero funcionando a la vez como un horizonte que determina el sentido de la obra presente” (104). A través de la subversión de las tramas clásicas de la serie criminal, Bolaño discute la racionalidad moderna y establece un nuevo concepto de verdad (se relativiza el concepto de delito) y un nuevo método de acercarse a ella (se rechazan los métodos detectivescos).

En el policial de Bolaño, agrega Sepúlveda, la verdad ha dejado de ser un discurso explicativo, basado en causas y efectos, porque ahora el azar es el criminal, el origen de las cosas. En ese estado de la situación la búsqueda del detective pierde

sentido declarando en crisis una verdad entendida como certeza compartida que ayuda a mantener los lazos sociales.

Bolaño incluso se atrevería a cuestionar la existencia del caso (situación narrativa oculta que consta de culpables, de motivaciones y de un modo de ejecución) por lo que catalogar un suceso de delito, se pregunta Sepúlveda... ¿es un problema de perspectiva? En el policial bolañeano “todos podemos ser encerrados, todos somos un caso para alguien que nos mira y a la vez todos trazamos la exclusión que encerrará a otro” (107). Definir lo que se entenderá por crimen, agrega la estudiosa literaria, es un problema relacionado con la mirada del espectador y resolverlo será encontrarse con la propia mirada. “Junto con polemizar con el concepto de verdad como discurso racional, explicativo, certeza compartida y tesoro mensurable, Bolaño impugna la verdad como discurso ordenador del mundo” (109).

Ignacio Echevarría, en “Bolaño extraterritorial” (Paz Soldán & Faverón Patriau, 2008), aplica un atributo visual a la producción narrativa del ganador del premio “Rómulo Gallegos”. Se trata de la fractalidad, propiedad de ciertas figuras espaciales compuestas por una multitud de elementos que mantienen el mismo aspecto cualquiera sea la escala en que se observen. El crítico español asegura que ésa sería una característica de *Estrella distante*, que amplía un segmento expuesto anteriormente en *La literatura nazi en América*; o la de *Los detectives salvajes*, donde la parte goza de tal autonomía que funciona como un todo.

El trabajo hermenéutico de Jeremías Gamboa, “¿Siameses o dobles? Vanguardia y postmodernismo en *Estrella distante* de Roberto Bolaño” (Paz Soldán &

Faverón Patriau, 2008), aplica al texto algunas categorías de esos paradigmas culturales. Gamboa perfila a Wieder como un héroe de acuerdo al planteamiento de Charles Baudelaire en *Del heroísmo en la vida moderna*. Agrega que los rituales de tortura y asesinatos del aviador pueden considerarse como el fruto de una lectura “al pie de la letra” de ciertas proclamas de la vanguardia. Respecto al programa postmoderno, el crítico centra su análisis en la “metaficción historiográfica” de Linda Hutcheon: “La configuración de la voz que narra *Estrella distante* es la piedra de toque de un esquema de representación que parecía subvertir categorías de la ficción modernista como el ‘autor’ o la subjetividad” (224). Los múltiples puntos de vista, un narrador vacilante, el carácter metaficcional del texto, la coexistencia de géneros discursivos y la relación paródica con los géneros policial y testimonial, constituyen los demás aspectos de la erosión que se percibe en la obra del escritor chileno respecto al paradigma tradicional.

### **Estudios sobre la obra de Ricardo Piglia**

Las más claras referencias al género policial están expuestas por Ricardo Piglia en *El último lector* (2005a). Allí sostiene que una de las representaciones ficcionales del bibliófilo es la del detective. Aquel atributo, dice Piglia, define el perfil y la función del descifrador de crímenes, y lo convierte en figura de razón, intérprete de signos impresos, lúcido en extremo. Por ello el investigador privado tipo Dupin, nacido en la gran ciudad, “funciona a su modo, imaginariamente, en la serie de los sistemas de vigilancia y control” (82), porque puede ver lo que nadie más ve. Esa capacidad óptica, postula Piglia, le permite descifrar los signos oscuros de la sociedad: “el acto de leer constituye al sujeto de la verdad” (86).

Pero en la vertiente negra del género, el detective ya no se sustenta en la razón, sino en el crimen que es “espejo de la sociedad”. Los herederos de Marlowe han perdido sus facultades intelectivas y se lanzan a la experiencia, a los hechos, pero ya degradados y convertidos en unos *loser*, calidad en la que en todo caso no pierden el poder de la mirada.

En “La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia” (Mesa Gancedo, 2006), Edgardo Horacio Berg analiza varias dimensiones de la obra de ficción del artista argentino y también algunos aspectos en su calidad de escritor empírico.

Primero, Berg estudia la instalación de Piglia en el canon latinoamericano, situación que ha logrado, dice, relejendo una tradición heredada y reorganizando el debate impulsado por las poéticas contemporáneas. A partir de allí, Piglia ha destacado en el concierto regional por la desterritorialización de los géneros, expresión de una literatura que convive con la globalización.

Desde la perspectiva de la ficción policial, Berg sostiene que la inclinación de Piglia por el género se debe a que permite visibilizar lo oscuro de las sociedades actuales. Agrega que en nuestros tiempos, regidos por el desarrollo de los medios masivos de comunicación, “la mayoría de las veces vemos los acontecimientos sociales, casi sin darnos cuenta, bajo la lupa del registro policial; miramos el mundo desde la lógica del delito y descubrimos nuestra realidad en el escenario del crimen” (45). La corrupción, la delincuencia común o el tráfico de drogas constituyen “el espejo de la sociedad”. Algo con lo que comulga Jorgelina Corbatta, quien en “Ricardo Piglia: teoría literaria y práctica escritural” (Mesa Gancedo, 2006), afirma que la afición del escritor argentino por la serie es fundamental para entender su teoría literaria y su

escritura. Ello se explica por el vínculo de la novela de crímenes con la verdad, la ley, el delito, la transgresión, la inteligencia, “todos materiales sociales fuertísimos” (69). De allí, concluye Corbatta, el interés por el modelo del relato como investigación.

Edgardo Horacio Berg también analiza la primera novela de Piglia. Propone que en *Respiración artificial* la búsqueda que emprenden los personajes de la obra no tendrá resultado y que siempre existirá como incógnita o clave a descifrar y, en ese contexto, la aparición de Francisco José Arocena oficia como un contrasentido: quiere vigilar todas las potenciales desviaciones, eliminar las posibilidades del azar.

Respecto a “Homenaje a Roberto Arlt” el investigador argentino sostiene que la *nouvelle* es la conjunción perfecta entre crítica y ficción policial, que comienza como una pesquisa bibliográfica y termina como una historia donde predomina el policial negro y los móviles económicos. Poniendo especial atención a la construcción del relato en base a discursos ajenos (“estrategia de la falsificación”), el crítico concluye que la obra plantea “espejismos perversos y pistas falsas” para un detective que debe ver muy bien para descifrar el misterio.

En un ensayo titulado “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia” (Rodríguez Pérsico, 2004) Graciela Speranza postula que el escritor, en tanto crítico, es “un estratega en el combate literario” (31): renueva, cuestiona y reformula las jerarquías que se creían inmóviles. Ahora bien, si la crítica es una forma superior de la lectura, como propone Saer, y si de ella se pueden obtener “páginas magistrales de literatura”, Ricardo Piglia –dice Speranza- se ha destacado en el concierto hispanoamericano precisamente por adentrarse en ese terreno nebuloso donde

conviven escritura y lectura, donde se ha atrevido con experimentos narrativos que esconden un argumento crítico. En ese sentido, el personaje Emilio Renzi hipercondensaría aquel binomio, agregándole un tercer factor, el autobiográfico. Como dice el mismo Piglia en *Crítica y ficción* (2001a) “alguien escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas. ¿No es a la inversa del Quijote? El crítico es aquel que encuentra su vida en el interior de los textos que lee” (13)

Es que Piglia, se concluye en el ensayo, “que ha estudiado como nadie las tácticas de Borges y los mitos del escritor” (38), crea un espacio de lectura para sus ficciones “y perfecciona la estrategia borgeana de desorientar” (38).

Marcelo Gobbo postula que uno de los temas centrales de la obra de Piglia es la tensión entre el mundo de la experiencia y el mundo del lenguaje o la literatura, enfrentamiento que se unifica en el segundo. En “Autobiografía de un estilo” (Rodríguez Pésico, 2004) Gobbo afirma que el autor argentino, como buen crítico, estructura sus relatos sobre la base de los registros de la lengua, los que constituyen el verdadero argumento. Agrega que sus libros siempre están poblados de diarios, cartas, conversaciones telefónicas, grabaciones y que “alguien tiene que resolver el misterio que se encuentra en esas manifestaciones del lenguaje, en las variaciones de una lengua, en el temblor de la falsificación de una voz. Sus relatos serían, en síntesis, policiales lingüísticos o literarios, donde el enfrentamiento entre la historia (...) y el registro de la misma, reemplazan al careo con el principal sospechoso” (45).

Estas ideas, agrega Gobbo, están condensadas en “La loca y el relato del crimen”. Allí es obvio que Piglia eligió a un cronista de policiales como personaje central ya que en esa calidad se puede traducir al lenguaje escrito un hecho real. En el cuento,



Emilio Renzi se comporta como un investigador que podrá resolver el misterio “pero que nunca podrá hacer público su logro salvo mediante la literatura (...) porque el poder y los acontecimientos que hilvanaron la historia periférica al mismo tiempo ya urdieron un entramado de sentidos del cual es imposible desprenderse” (46).

Rosa Pellicer, investigadora de la Universidad de Zaragoza, analiza la obra de Piglia desde las convenciones detectivescas porque, reconoce, conectan con la llamada literatura social. En “Ricardo Piglia y el relato del crimen” (Mesa Gancedo, 2006), afirma que la novela de asesinatos no proporciona datos políticos concretos de la sociedad, pero nos muestra cómo funciona. Una de las formas de ese funcionamiento es el crimen que se perpetra en la ciudad, frente al cual se sitúa un detective que debe ser capaz de “leer y descifrar” las huellas dejadas por el delincuente. Es aquí donde el análisis de Pellicer entrega su mayor aporte: como esas pistas tienen que ver con la noción de causalidad, clave de la narrativa policíaca, la función detectivesca conecta con el ejercicio crítico literario. Por ello, *Respiración artificial* se puede comprender como una narración donde todos sus personajes, en la medida que investigan un misterio, y en la medida que ese misterio se encapsula en textos que hay que interpretar, se comportan como exégetas. En todo caso, la práctica hermenéutica se asume en su completa falibilidad para descubrir las causas de la obra: el secreto que esconde el texto provoca también su inaprehensibilidad.

Los personajes de Ricardo Piglia sufren la enfermedad de la obsesión por el desciframiento de los signos, afirma Isabel Alicia Quintana (Rodríguez Pérsico, 2004), intento siempre frustrado que impedirá descubrir y entender la verdad. En “Experiencia,

historia y literatura en *Respiración Artificial*, la investigadora agrega que si bien en la novela los postulados del iluminismo se encuentran resquebrajados, ello no conduce al silenciamiento. Muy por el contrario, la obra “se autocuestiona indefinidamente en su intento por articular la escritura de los signos oscuros de la historia” (171).

“La ficción paranoica: el enigma en las palabras” sostiene que la ciudad se puede leer como un universo de signos en explosión frente a la cual surgen dos tipos de miradas: la mirada panóptica y la fetichista. En dicho artículo, Sonia Mattalia (Mesa Gancedo, 2006) dice que la primera aspira a la totalidad y que su ejecutante imaginario es el *voyeur* (el que desea verlo todo, incluso lo que no se puede ver). La segunda, corta, secciona y trata de apropiarse de esos segmentos; está a cargo del transeúnte fetichista. “La literatura moderna ha jugado, a través del punto de vista de la enunciación narrativa, con ese intercambio de miradas: la mirada totalizante y la mirada fragmentada”. Los retazos de la ciudad que se consiguen con la segunda mirada entrañan infinitas formas de conocerla, pero todas oscilan entre los polos de lo visible/lo oculto; lo admitido/lo prohibido; lo legal/lo ilegal; lo seguro/lo peligroso. En este sentido, agrega Mattalia, la novela policial se apropia de los segundos factores de esos binomios: ficcionaliza los contravalores de la ciudad. Es que la serie “es una forma moderna que se hace cargo de los relatos desterrados de la ciudad ordenada y jerarquizada”. De ahí que sea la mejor manera de representar la vida urbana.

A partir de esta introducción, Sonia Mattalia analiza el cuento “La loca y el relato del crimen”, “una vuelta de tuerca a la secuencia racionalidad e investigación como garantes de la verdad pública” (118). Allí, la verdad del asesinato de la prostituta Larry está en el recuerdo delirante de una loca, registro esquizofrénico al que hay que

descifrar. Ello confirmaría que el enigma se construye y se revela en el lenguaje y que la verdad no necesita pruebas que la validen, ni un trabajo de investigación que la descubra (el crítico): la verdad se afinca en la literatura (el escritor).

Isabel Alicia Quintana (Rodríguez Pérsico, 2004), en “Experiencia, historia y literatura en *Respiración artificial*” recuerda que una de las grandes “obsesiones” en la obra de Piglia es su carácter metaliterario. A partir de la crisis de la experiencia que propone Benjamin, los personajes de sus libros se constituyen como contadores de relatos, y narrar ocupa el lugar de aquello que se había extraviado: hay un vacío, una ausencia, que es lo que en definitiva genera la experiencia.

En ese contexto, *Respiración artificial* se constituye como la obra en la que todos sus actantes buscan la lógica de los tiempos, “un sentido que, aunque a veces asoma provocativamente, se escapa ante la mirada azorada de quienes pretenden atraparlo”. Se trata, dice Quintana, de la “obsesión por el desciframiento de los signos que recorre toda la obra de Piglia” y que “se convierte en el eje estructurador de la vida de varios personajes”. Por eso los documentos son las huellas que hay que interpretar. Un intento frustrado, en todo caso. Es que la desaparición de Maggi, en la segunda parte de la novela, llamada “Descartes”, oficia como el contrapunto a la idea de un progreso racional. “El gesto paródico del título es claro, ¿cómo llamar “Descartes” al relato sobre un desaparecido?; es decir, ¿cómo entender el *legado iluminista*?” (170).

La novela de Piglia, remata Quintana, dramatiza toda posibilidad de acercamiento a una experiencia dadora de sentido: “Kafka hundiéndose en la historia (...), Enrique y Luciano preocupados por entender el pasado para descifrar el presente; Maggi, anclado en la actualidad para vislumbrar el futuro” (172).

## METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos de la investigación los textos de estudio se abordarán desde las premisas de la **Teoría de la recepción**, propuesta conceptual y metodológica que de acuerdo a Blume y Franken (2006) “incluye la lectura, la interpretación, el público, la audiencia y el consumo de una obra literaria, o sea, el sujeto receptor e intérprete hermenéutico del texto” (25). Los mencionados estudiosos agregan que el análisis recepcionista se basa en los siguientes principios generales:

- Todo texto induce, de alguna forma, el modo de lectura que se hace.
- También condiciona la acogida que tendrá de parte del lector (“recepción”)
- Leer es una actividad guiada por la obra.
- El lector procesa lo escrito en el texto, pero, a la vez, es afectado por lo leído.
- El texto es una formación esquemática con áreas de indeterminación. Hay en él: brechas, fisuras, rupturas, ambigüedades, indeterminaciones, vacíos, espacios en blanco.
- El lector participa de la producción del texto poniendo de su parte.
- El lector está llamado a determinar lo indeterminado y llenar los espacios en blanco. (165)
-

Según Wolfgang Iser (1987), el estudio de los textos no pretende tanto descifrar el *sentido* del texto, sino más bien sus *potenciales de sentido*, los “espacios de indeterminación”, puntos inacabados que se prestan para el ejercicio crítico. La obra se actualiza, entonces, en el acto de lectura sobre la base de lo “no dicho”. Se constituye así como *obra abierta*, “máquina perezosa” que necesita al lector para que coopere en la tarea interpretativa con un significado que, “tal como aparece en su superficie o manifestación lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar” (Eco, 1981: 73).

Lo que hace el enfoque recepcionista es acabar con el estado parasitario de la lectura convirtiéndola en un factor agente de la obra literaria. Como dijo Barthes, el objetivo es hacer que el lector no sea más un consumidor, sino el productor del texto (1970).

*(...) el escritor no debe ofrecer una obra “acabada”, perfecta; lo que nos dará serán fragmentos, destellos, “un comienzo moldeado”. A partir de estas pistas el lector activo irá creando el laberinto significativo de la obra, al recorrerlo (Amorós en Cortázar, 1984: 24).*

Esta corriente de estudio, por tanto, se opone a que el sentido sea inherente a la obra, idea en la que precisamente el género policial colaboró de manera notable, perfilando a la ficción como un enigma frente al cual el lector/investigador se comporta como un verdadero detective privado.

*Much of the art the detective story consists of the author’s ability to suggest approaches to the solution of the mystery without giving away the solution itself, and one of the strongest manifestations of the unique liaison between writers and readers in the genre lies in the recognition of familiar conventions that call up*

*certain associated ideas to the reader's consciousness (Dove citado en Trelles: 2005)*

Bajo este modelo, la investigadora ofició como una lectora superior que analizó los textos en estudio basándose en los enfoques conceptuales y teóricos determinados por el tema de investigación, y en los siguientes principios:

- Entre el texto y el lector se establece un diálogo del cual se desprende un significado.
- El texto, en parte, controla la respuesta del lector, pero contiene, a su vez, vacíos que el lector debe llenar.
- El lector es llamado a colaborar, a usar su imaginación, realizando operaciones dentro del texto por leer.
- Cada oración del texto produce expectativas o hipótesis de significado que son modificadas por las oraciones que las suceden.
- La frustración de expectativas que genera el texto, sumado al juego entre anticipación y retrospección (especulación sobre lo que ha de venir, corrección o confirmación de lo que se pensó), permite al lector establecer nuevas conexiones y llenar los vacíos o indeterminaciones.
- Cada lector crea el sentido a partir de su compromiso imaginativo, de acuerdo a lo que el texto sugiere, a su propia experiencia y a su deseo de darle coherencia a lo que lee.
- Los puntos de indeterminación no poseen un contenido definido, ya que el texto admite distintas concretizaciones de lectores diferentes.
- Se produce una tensión entre el lector implicado, que se establece a partir de las estructuras del texto que invitan a ciertas respuestas o lecturas determinadas, y

el lector real, quien trae sus propias experiencias y competencias al momento de leer.

- En este proceso de lectura, el texto predispone al lector a ciertas respuestas y crea una realidad ficticia que el lector experimenta como propia, pero, a la vez, rompe y cuestiona esa realidad al enfrentarla a la experiencia personal del lector, a los códigos y estructuras de sentido que él tiene por válidas y habituales. La lectura permite una constante revisión de la propia experiencia del lector y de su visión de mundo. (Blume & Franken, 2006: 166)
- El sentido de una obra no es intemporal, sino que se constituye como tal en la historia.
- Existe el horizonte de expectativas lectoras, que operan como vectores sociales de la evolución literaria: el horizonte del impacto (época de composición de la obra, horizonte literario propio del texto) y el horizonte de la recepción (código estético de los lectores de épocas posteriores, horizonte social que resulta del código de la sociedad a la cual pertenece el lector, la clase social a la que pertenece, su biografía y su comprensión del mundo) (Blume & Franken, 2006: 175).

La producción de significados de las novelas del corpus se encauzó a través del siguiente método:

- Descubrir qué paradigmas, códigos, normas o criterios el texto transgrede o confirma.
- Captar los indicios del texto

- Ver cómo el texto se formula en distintos niveles de lectura, o isotopías, cada uno de los cuales responde a una pregunta sobre el texto: tema, motivos, contexto cultural, tiempo-espacio, texturas, etc.
- Desenmarañar la fábula, o historia latente, que existe en el texto, entre una serie de tramas tejidas en torno.
- Atender primero, al nivel semántico de un texto, a sus marcas, indicios y unidades mínimas, para luego, pasar al nivel connotativo del texto y sus posibles relaciones intertextuales.
- Considerar los hechos literarios a la luz de los lectores sucesivos, o sea, a las sucesivas recepciones que se han tenido de un texto.
- Reconponer el horizonte de expectativas lectoras, lo que implica averiguar a qué preguntas respondía la obra en cuestión y cómo fue entendida.
- Analizar históricamente la obra desde la nueva experiencia surgida, comparando la primera lectura y la actual.
- Situar la obra en la serie literaria a la que pertenece (género, estilo, temas, símbolos, metáforas, etc.) (Blume & Franken, 2006: 175-176).
- Aplicar las categorías de lectura a nivel de la historia, el discurso y la narración.



*Obscuro para que atiendan.  
Claro como el agua, claro  
para que nadie comprenda.  
Antonio Machado*

## ANÁLISIS TEXTUAL

### ***Respiración artificial (2001b)***

#### **- Autor**

Ricardo Piglia nació en Adrogué, provincia de Buenos Aires, en 1941. En 1955, y debido a "una historia política, una cosa de rencores y odios barriales", su familia se mudó a Mar del Plata donde se licenció en Historia y comenzó a conocer los ambientes literarios. Su obra incluye ficción, crítica y ensayo. La narrativa se inicia en 1967 con la publicación, en La Habana, de *Jaulario*, texto que meses después aparece bajo una editorial bonaerense con el título *La invasión*, premiado por Casa de las Américas. En 1975 publica *Nombre falso* y en 1980 *Respiración artificial*, su primera novela y considerada como una de las más representativas de la nueva literatura argentina. Ocho años después lanza *Prisión perpetua*, en 1992 *La ciudad ausente* (obra que fue llevada a la ópera por el compositor Gerardo Gandini), en 1997 *Plata quemada*, en 1999 *Formas breves* y en 2010 *Blanco nocturno*, novela con la que obtuvo el Premio Rómulo Gallegos.

Junto a su obra de ficción, Piglia ha desarrollado una tarea de crítico y ensayista, reflexionando sobre Arlt, Borges, Macedonio Fernández, Manuel Puig, Sarmiento y otros escritores argentinos. Sus textos más conocidos son *Crítica y ficción* (1986), *La Argentina en pedazos* (1993) y *El último lector* (2005).

Como asesor editorial dirigió en los sesenta la "Serie Negra", difundiendo la obra de Hammett, Chandler, Goodis y Mc Coy. Estuvo a cargo de la revista "Literatura y Sociedad" y en los ochenta creó la colección "Sol Negro", descubriendo nuevas figuras del policial negro argentino. A nivel académico es profesor titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y enseña en las universidades de Princeton, Harvard y California en Davis. También ha incursionado en el cine como guionista de las películas "El astillero" (1999), "La sonámbula, recuerdos del futuro" (1998) y "Comodines" (1997).

Según la crítica Piglia se caracteriza por un sano equilibrio entre el rigor conceptual y la experimentación. Sus obras son deliberadamente intelectuales y llenas de alusiones a la disidencia cultural. Su proyecto literario rechaza imposiciones genéricas y fusiona el pensamiento crítico con la trama ficcional, desconoce jerarquías literarias y reúne tradiciones muy diversas.

De acuerdo a Daniel Mesa Gancedo en la escritura de Piglia se combinan la crítica del capitalismo, la crítica del sujeto y la crítica del lenguaje, revelando la vigencia de esos discursos y modulándolos en tono de ficción. De acuerdo a este crítico los ejes sobre los que gira el proyecto literario del escritor argentino son los siguientes:

**Relectura de la tradición:** intenta modificar las lecturas heredadas y reorganizar el pasado literario a partir del debate que abren las poéticas contemporáneas. En este sentido Piglia rearmaría la tradición argentina pensando en una resignificación a contrapelo de los presupuestos canónicos. Además propondría una serie cultural por fuera del influjo europeísta con autores y textos que revelarían un uso irreverente de las tradiciones dominantes.

**Nuevo modo de leer a Borges y a Arlt:** Piglia establece una relación excéntrica entre estos dos autores, los hace dialogar, presentando a Borges como quien clausura la literatura argentina del siglo XIX y a Arlt como el que inaugura la del siglo XX. Borges, sostiene Piglia, acaba con las dos líneas por las que caminaba la literatura decimonónica en Argentina: por un lado, con el europeísmo, intento de erudición cosmopolita que hace una cultura de segunda mano; por el otro, con la gauchesca, forma de adecuarse a los códigos lingüísticos criollos. Arlt, en cambio, inicia la literatura argentina del siglo XX a través del uso de los residuos del lenguaje, es decir, aquellas formas expresivas donde realmente conviven los distintos registros y tonos de la lengua nacional.

**Crítica y ficción policial:** Ricardo Piglia entiende la crítica no solo como el sistema de lectura que el escritor construye en su obra, sino también como una forma narrativa que tiene su modelo en el género policial. La crítica se transforma en relato y la narración en reflexión permanente.

**La novela archivo:** espacio de colección, generación y transformación de enunciados. Piglia propone a través de esta estrategia la disolución de la idea de texto global y la novela como una colección de relatos sociales.

Este autor argentino escribe desde el lugar de lo desplazado y lo marginal, cuestionando el discurso crítico-magistral sobre la literatura. Su cometido político/textual mira de soslayo los dispositivos de cualquier *establishment* para privilegiar las zonas de otredad desatendidas y opacadas por aquél, o al menos para jerarquizarlas de una manera distinta, con mirada inédita. El irreverente tratamiento de la obra de Ricardo Piglia responde al plan trazado en uno de sus más reconocidos textos ensayísticos,

Crítica y ficción, donde reconoce que el escritor siempre debe estar en un lugar excéntrico, en franca oposición al orden establecido.

**- Bibliografía:**

**Relato:** *La invasión*, 1967; *Nombre falso*, 1975; *El pianista*, 2003.

**Novela:** *Respiración artificial*, 1980; *Prisión perpetua*, 1989; *La ciudad ausente*, 1992; *Plata quemada*, 1997; *Blanco nocturno*, 2010; *El camino de Ida*, 2013.

**Antologías:** *Las fieras. Antología del policial argentino*, 1999; *Recopilaciones de artículos y ensayos literarios: La Argentina en pedazos*, 1993; *El laboratorio del escritor*, 1994; *Formas breves*, 1997; *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, 2000; *Crítica y ficción*, 2001; *El último lector*, 2006; *Teoría del complot*, 2007.

**-Premios:** Premio Planeta Argentina 1997, Premio Iberoamericano de Letras José Donoso 2005 (Chile), Premio de la Crítica 2010 (España), Premio Rómulo Gallegos 2011 (Venezuela), Premio Internacional de Novela Dashiell Hammett 2011 (Semana Negra de Gijón), Premio Casa de las Américas de Narrativa José María Arguedas 2012, Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas 2013, Premio Manuel Rojas 2013.

**- La obra:**

*Respiración artificial* relata el intento del escritor Marcelo Maggi por reconstituir la historia de Enrique Ossorio, secretario personal de Rosas, acusado de traición y exiliado. Para ello dispone de los documentos que el mismo Ossorio lega a su nieto

Luciano, y que incluye su autobiografía, que escribió en Nueva York, y sus viejos proyectos literarios. Entre éstos se encuentra una novela utópica en la cual el protagonista recibirá cartas del porvenir que le revelarán cómo será la Argentina de 1979, nombre del texto. Maggi, a través de un continuo intercambio epistolar con su sobrino Emilio Renzi -quien escribió un libro llamado *La proplijidad de lo real* donde cuenta la vida de su tío-, lo entusiasma a continuar con su propósito. El joven escritor acepta viajar a Concordia para encontrarse con él y recibir los documentos. Allí no verá nunca a Maggi, pero sí recibirá de parte de su amigo Tardewski una carpeta con el legado textual de Ossorio.

#### **- Análisis:**

*Respiración artificial* actualiza una de las coordenadas básicas del género policial porque su historia se moviliza en torno a un motivo obsesivo: lo ausente entendido como un enigma. Ello comporta entonces una compulsión hacia la investigación que persigue iluminar dicho misterio. Todos los personajes buscan algo que está perdido: Renzi va a la sigla del escritor Marcelo Maggi, Arocena persigue el mensaje cifrado de las cartas que intercepta, Tardewski aún no comprende los factores que explican su “fracaso”, Luciano Ossorio pretende la verdad de la historia argentina, Maggi busca el honor de Enrique Ossorio.

Dichos enigmas perfilan a los actantes como críticos/detectives que inician una pesquisa para intentar el desciframiento a través de la interpretación de los signos literarios que les permitan hallar el sentido. Todos trabajan con documentos, textos, cartas, informes, diarios de vida o archivos de familia, papeles que son depositarios del secreto que esconde la escritura y frente al cual emprenden la aventura hermenéutica,

una investigación discursiva en el más literal sentido de la palabra. Como dice Roland Spiller:

*Descifrando y releendo textos ajenos descubren, a veces con la ayuda del azar, conexiones de sentido sorprendentes, que le sirven de base para construir cadenas de significaciones para sus propios textos. (1991: 362)*

El vínculo de los personajes con los documentos que deben analizar permite establecer sus perfiles bibliográficos:

**Vladimir Tardewski:** escribe reseñas de libros en *El Telégrafo* y es un estudioso literario. Su historia surge precisamente a partir de una investigación en la biblioteca del British Museum en 1938, en el marco de su Doctorado en la Universidad de Cambridge, donde analizando documentos, libros y enciclopedias, descubre la relación entre Franz Kafka y Adolf Hitler, sobre la que pretende escribir un libro. Esta intención, sin embargo, nunca se concretará, pues el personaje inicia un verdadero camino al “fracaso” que lo llevará desde Cambridge a Entre Ríos. Allí, en Argentina, publicará los resultados de su estudio literario en un artículo que no podrá leer porque estará escrito en un idioma que él no comprende y que además, por un error tipográfico, firma un desconocido “Tardowski”.

**Marcelo Maggi:** es un intérprete de los documentos que le ha cedido Luciano Ossorio con los archivos de la familia y que revelan la historia de Enrique: “Lo cierto es que trabajo en esos papeles hace años (...)” (23). Maggi quiere materializar dicho trabajo en un libro biográfico sobre el secretario de Rosas, pero la información que recibe y el intento por descifrarla convierten su vocación hermenéutica en una “clásica desventura”: vivirá atormentado de sentido.

*(...) haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular (27)*

Antes de desaparecer, Maggi le deja a Renzi los borradores y las notas del libro que preparaba.

**Emilio Renzi:** el sobrino de Marcelo Maggi experimenta el mundo a través del filtro de la literatura: “Emilio, me dijo, me acuerdo, una noche, Emilio piensa que lo único que existe en el mundo es la literatura” (145). Escribió el libro *La prolijidad de lo real* y redacta notas bibliográficas en un diario. Él recibe las carpetas que le hereda su tío y con las cuales también pretende recomponer la vida de Enrique Ossorio:

*De hecho, la historia de Enrique Ossorio se fue construyendo para mí, de a poco, fragmentariamente, entreverada en las cartas de Marcelo. Porque él nunca me dijo explícitamente: Quiero hacerte conocer esta historia, quiero hacerte saber qué sentido tiene para mí y lo que pienso hacer con ella. Nunca me dijo de un modo directo pero me lo hizo saber, como si en un sentido ya me hubiera nombrado su heredero, como si previera lo que iba a pasar o lo temiera (27)*

**Enrique Ossorio:** el hombre de confianza de Rosas tiene inquietudes literarias que plasma en el programa de una Enciclopedia de las Ideas Americanas; además ejerce el periodismo y se instala en Nueva York dispuesto a dedicarse a la literatura. Allí pasa noches enteras encerrado en una pieza del East River “donde se enclaustró, semanas y semanas, a escribir, por fin, dijo el senador, una palabra tras otra, cartas, fragmentos...” (60). Redacta textos diversos aunque su mayor aspiración es escribir una novela utópica, 1979.

**Luciano Ossorio:** “Las palabras son mi única posesión” (44), dice este personaje. Su acercamiento con la realidad está mediatizado exclusivamente por las cartas, los mensajes y los telegramas que le llegan y que él responde. Por eso le confiesa a Renzi que su temor más grande es perder el uso de la palabra, concebirla y no poder expresarla. De hecho vive en una especie de panóptico escritural: tiene un estricto sistema de vigilancia para los mensajes que le llegan, intentado alcanzar todo con su mirada hermenéutica. Tal es la magnitud de su pretensión que “mi sueño está tan cerca de la vigilia que apenas si se puede llamar sueño” (47). Su objeto de observación, situado en una de las celdillas del esquema benthiano, es Francisco José Arocena: “Lo veo, encerrado como yo, encerrado entre las palabras, entre las paredes de su oficina, alumbrado perpetuamente por los tubos fluorescentes: leyendo” (47-48).

**Francisco José Arocena:** es el crítico/tecnócrata, el lector obsesionado con descifrar el mensaje secreto de los textos y que solo vive para leer, encerrado en la celda panóptica de las palabras. Allí idea sistemas de clasificación e interpretación de cartas:

*Comprendió que había también cierta recurrencia en las palabras mal escritas. Las anotó, aparte, en una ficha. Después contó las letras: conectó ese número con el total de palabras de la carta: analizó esa cifra: clasificó según ese número las vocales del alfabeto. Trabajaba con la hipótesis de que el código debía estar cifrado en la misma carta. Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto (87).*

*Trabajó cerca de una hora con esa carta. La dividió en fragmentos y cada fragmento en frases y cada frase en palabras y en letras. Buscó expresiones anagramatizadas, letras repetidas. Al final conocía casi de memoria ese texto y podía percibir con claridad su lógica. Paris: cinco letras. Londres: siete letras. Volvió a leer. De pronto comprendió que había una recurrencia entre las palabras*



*subrayadas, una especie de repetición fija. El código podía estar en las letras que seguían al final de cada corte. Reconstruyó la carta a partir de esas separaciones y volvió a organizarla, pero la clave no era ésa. Había algo que no concordaba (96).*

Arocena actúa como un crítico obsesivo que pretende resolver el enigma escritural guiado por el método lógico y racional y que confía en la posibilidad de encontrar la verdad inequívoca que se agazapa en las palabras. No tolera la ambigüedad: es un vigilante textual que busca el mensaje único, un único sentido.

*El mayor esfuerzo consistía siempre en eludir el contenido, el sentido literal de las palabras y buscar el mensaje cifrado que estaba debajo de lo escrito, encerrado entre las letras, como un discurso del que solo pudieran oírse fragmentos, frases aisladas, palabras sueltas en un idioma incomprensible, a partir del cual había que reconstruir el sentido. (97)*

**Marconi:** Es un crítico/escritor que mientras redacta una nota de 36 líneas sobre la última novela de Nabokov, produce poemas de un “hermetismo cultivado”, de una “oscuridad casi maníaca”. En esa calidad inicia junto a Renzi un diálogo crítico sobre la literatura argentina de los siglos XIX y XX en la segunda parte del texto.

Este personaje encarna de forma paradigmática la forma en que opera el *campo literario* y los intentos de los productores culturales por mantenerse en él. Después de intercambiar algunas cartas con una mujer de “inteligencia refinadísima” que escribía “lo más parecido a la perfección literaria que yo he leído en años de años” (160), y de los consejos que ésta le pide para tomar la decisión de dedicarse a no a la escritura, Marconi le responde:

*Le dije por supuesto lo que en mi puta vida había creído, le dije que ella tenía razón, que la literatura era siempre autobiográfica y que ella debía olvidar para siempre esa tentación (...) Con una frialdad que me sorprendió a mí mismo, la convencí de que era una insensatez que ella pudiera sospechar siquiera la posibilidad de dedicarse a la literatura (...) El sórdido temor de que la mujer no se dejara convencer. Porque si no puedo convencerla, pensaba, y esta mujer, este monstruo, se decide a publicar cualquier cosa que escriba, seré yo quien tenga que abandonar por completo la escritura (163).*

La búsqueda de estos críticos/detectives está transversalizada por el componente visual que implica toda investigación. Pero en *Respiración artificial* ese predominio se discute a través de varios recursos. El primero es la importancia que le otorga a la figura de Ludwig Wittgenstein y su discurso antiocular. En sus *Investigaciones filosóficas*, apunta la novela, el filósofo subvierte la supuesta prolijidad epistemológica del ojo y propone una mirada “engañosa”, un órgano visual que dependiendo de los “puntos de vista” entrega una u otra imagen. Es la famosa dualidad del pato/conejo, aquel dibujo al que, tratándose de un solo significante, se le pueden atribuir por lo menos dos significados.

En *Blanco nocturno*, Ricardo Piglia profundiza en esta propuesta de crítica visual. Allí, el detective Croce le explica al periodista de policiales Emilio Renzi el mecanismo por el cual los registros visuales son infieles. El policía sostiene que las cosas que parecen lo mismo son en realidad diferentes y que el ojo le juega al individuo una suerte de estafa. Por ello dibuja en una servilleta la silueta del pato/conejo y a continuación dice: “Qué quiere decir *ver* algo tal cual es: no es fácil” (2010: 142). El fragmento es un guiño evidente a la distinción de Wittgenstein entre “ver” y “ver como”: la percepción no depende de la forma del objeto, depende del observador.

El pensador austríaco, continúa el texto, funda en sus *Investigaciones filosóficas* un sistema de pensamiento basado en la ausencia: “Sobre aquello de lo que no se puede hablar, hay que callar”. Wittgenstein es el filósofo de la pérdida, lo secreto, lo invisibilizado: “Tenía por supuesto un prestigio enorme y un éxito mundial, pero estaba desesperado porque lo desesperaba la sola posibilidad de no poder llegar a la verdad. Era esa clase de persona, y pasó todos los años de su vida, hasta su muerte en 1951, en un estado de exasperante vacío” (166-167).

Lo visual también tiene otra expresión degradada en el personaje Tardewski. Primero se perfila como un crítico literario porque sabe ver:

*Encontré las pruebas incluso en mucho menos tiempo del que había esperado y en una sucesión que me hizo pensar que los descubrimientos están siempre al alcance de la mano de cualquiera, pero que uno suele pasar frente a esos tesoros que brillan a la luz del día sin ver nada (205).*

Para ser un buen investigador, entonces, hay que saber observar, que es lo mismo, dice Tardewski, que saber leer. Este personaje encarna más que ningún otro la conexión entre la lectura y la búsqueda del sentido: “nadie sabe leer, nadie lee. Porque para leer, dijo Tardewski, hay que saber asociar” (206). Pero a continuación se lo presenta con una mirada que es la de un “perdedor”: un intelectual desplazado, ignorado y oscuro.

*(Hitler) practica una suerte de bohemia errante por los ambientes y los bares de Viena frecuentados por escritores e intelectuales, por toda esa gavilla de fracasados de los que hablábamos hace un rato (199).*

Piglia hace entonces el registro ficcional del crítico/detective como un “fracasado visual”, aquel que mira en exceso, exageradamente, demasiado bien. A tanto llega esa nitidez que se convierte en tragedia: al final se termina viendo mal, deformado.

*Un fracasado, no todos, claro, cierta clase especial de fracasado ve todo, continuamente, con ese tipo de mirada. Esa lucidez aberrante, por supuesto, los hunde todavía más en el fracaso. Me interesé mucho por gente así, en los años de mi juventud. Tenían para mí un encanto demoníaco. Estaba convencido de que esos individuos eran los que ejercían, dijo, la verdadera función de conocimiento que siempre es destructiva (157).*

Lo mismo le pasa a Enrique Ossorio: es un intérprete que sabe identificar en los textos que lee el sentido de los acontecimientos históricos que vive, pero por lo mismo es un incomprendido, un exiliado, un traidor. Su proyecto futurista, la novela *1979*, se propone “imaginar la Argentina tal cual va a ser dentro de ciento treinta años” (80). Allí, el protagonista, situado en tiempo presente entre marzo de 1837 y junio de 1838, recibirá cartas del futuro a través de las cuales sabrá cómo será el país del porvenir. Esta capacidad de darse cuenta de lo que nadie más puede ver, lo perfila como un verdadero vidente, pero su proyecto no prospera, no “sale a la luz” y su lucidez termina en suicidio, en ausencia total.

Otra de las manifestaciones explícitas de hostilidad frente a la primacía de lo visual que propone el texto de Piglia es la invisibilización del escritor. *Respiración artificial* ficcionaliza a un crítico/detective que emprende una aventura investigativa para lograr encontrar al autor ausente. Emilio Renzi toma el tren rumbo a Concordia donde concluirá que su tío, el escritor Marcelo Maggi, está/es un desaparecido. Nadie supo de

él desde que abandonó a su esposa Esperancita, después de seis meses de matrimonio, llevándose su dinero. Renzi se obsesiona con escribir un libro sobre esa fuga: “No podía menos que atraerme el aire faulkneriano de esa historia: el joven de brillante porvenir (...) que planta todo y desaparece” (11). Resultado de esa pesquisa familiar es la novela *La prolijidad de lo real*.

Renzi quiere encontrar a Maggi a quien en realidad nunca ha visto. De hecho, el único conocimiento que Emilio tiene del hermano de su mamá es textual: primero, la carta que éste le envía cuando el joven publica su primer libro y que inicia un profuso intercambio de misivas entre tío y sobrino; a continuación, los recortes de los diarios donde se habla de su desaparición después de abandonar a Esperancita; y, por último, las carpetas que le deja con Tardewski y donde el muchacho encontrará “la clave de su ausencia” (202). Incluso el único registro visual que Emilio tiene de su tío, la fotografía que acompaña a la primera carta, es epistemológicamente despreciable pues más que la imagen, lo que ahí importan son las dos líneas del poema de TS Elliot escritas al reverso.

Al final de la novela el investigador continuará sin ver al escritor y deberá quedarse tan solo con una memoria textual, pero sin la experiencia óptica que orienta toda investigación y permite encontrar el objeto de esa búsqueda.

Pero el intento por visibilizar al escritor desaparecido, la intención del crítico/detective por encontrar al autor y el sentido que éste encripta en el texto, finaliza en el texto de Piglia en un rotundo fracaso. Al llegar a Concordia, Renzi dice: “Ahora estoy acá y vamos a verlo, pero tampoco sabemos si lo vamos a encontrar” (145). Y cuando la novela crea expectativas sobre el logro de ese propósito, en ese mismo

momento las clausura y la búsqueda se declara incompetente. Por ello, *Respiración artificial* puede entenderse como la materialización del consejo que Marcelo Maggi le da a su sobrino en una de las cartas que le envía: hay que hacer la historia de las derrotas.

Después de 218 páginas Marcelo Maggi conserva su condición de desaparecido y Emilio Renzi continúa en calidad de crítico/detective: al final de su viaje recibirá más pistas textuales que perpetuarán su vocación interpretativa.

Si el crítico/detective es un investigador falible, un perdedor, esa derrota se relaciona en *Respiración artificial* con la invisibilización. Tardewski, por ejemplo, rechaza la posibilidad de ser un re/conocido y “respetuoso” académico en una prestigiosa universidad, se niega al “éxito”:

*“(...) salí de ese salón habiendo roto para siempre con esa zona o comarca de la inteligencia argentina que hubiera podido asegurarme un ingreso decoroso en el decorativo mundo universitario nacional” (177).*

La máxima manifestación de la pérdida en Tardewski es la publicación en un diario argentino de un artículo sobre los resultados de un estudio que había iniciado en el marco de su Doctorado en Cambridge. El polaco no puede leer el texto porque está en un país que no es el propio y donde, por tanto, no comprende del todo el idioma. El resultado de su pesquisa bibliográfica, además, termina siendo atribuida, por un error tipográfico, a un desconocido “Tardowski”. Con todos estos elementos, el personaje se define en la derrota a través de la ausencia:

*Yo había actuado como un académico ridículo, un académico sin academia, un universitario sin universidad, un polaco sin Polonia, un escritor sin lenguaje (190).*

Ricardo Piglia ficcionaliza a un *loser* de la investigación. En *Blanco nocturno* coloca en boca del comisario Croce, que conversa con su ayudante Emilio Renzi, esta imposibilidad del éxito en la pesquisa:

*Vos leés demasiadas novelas policiales, pibe, si supieras cómo son verdaderamente las cosas... No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica. Luchamos por restablecer las causas y deducir los efectos, pero nunca podemos conocer la red completa de las intrigas... (...) Cuanto más cerca estás del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin (Piglia, 2010: 283).*

De allí la patética intención de Francisco José Arocena, que actúa como un crítico que se cree suficiente para encontrar el mensaje encubierto en las cartas que lee. Tal es su confianza en la detección del sentido que “uno tendría que ser capaz (pensó) de descubrir incluso en un mensaje que no estuviera cifrado” (97). Y, en ese empeño, se comporta como un lector legal, normalizado, que no tolera la ambigüedad y que ejerce una vigilancia textual respecto de las posibles desviaciones subversivas de los mensajes.

El fracaso en la tarea investigativa también se relaciona con la ausencia de la obra. En *Respiración artificial* casi todos los actantes quieren escribir un libro. Por ello se les puede aplicar la premisa de Roberto Arlt que entiende al crítico como un escritor frustrado. Pero en la novela ninguno logra su propósito: ni escribir ni encontrar el significado.

Marcelo Maggi no consigue escribir la biografía de Enrique Ossorio pues desaparece antes de poder hacerlo. Tardewski se propuso hacer lo mismo con su descubrimiento en la biblioteca del British Museum, pero lo más cerca que estará de

aquello es la publicación de un artículo en la prensa argentina, registro perezoso, casi anónimo. Enrique Ossorio quiso escribir una novela utópica, pero se suicida. En el caso de *La prolijidad de lo real*, el texto de Emilio Renzi, se trata de una obra escondida, restringida “a la vista” de los lectores pues se encuentra “en las mesas de saldos en las librerías de Corrientes” (16).

La novela de Ricardo Piglia plantea desde su inicio un tema que también conducirá a una reflexión sobre la mirada y su denigrado poder. Se trata de la tensión entre la experiencia y su sentido, entre el mundo de los hechos y el mundo de las palabras (el discurso de los hechos). El epígrafe con los versos de TS Elliot parte de un diagnóstico trágico: “*We had the experience but missed the meaning...*”. Los personajes de *Respiración artificial* se muestran escépticos ante la posibilidad de hacer comulgar ambos ámbitos porque las personas habrían perdido la capacidad de experimentar el mundo y viviría en un gran vacío: la ausencia de la experiencia<sup>33</sup>. Dice Emilio Renzi:

*No puede pasarnos nada extraordinario, nada que valga la pena contar. Quiero decir, en realidad, es cierto que nunca nos pasa nada (...) ya no hay experiencias, solo ilusiones (35).*

Agrega Tardewski:

*Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras (...) Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan solo parodias (112).*

---

<sup>33</sup> Aquella pérdida se trataría de suplantar vicariamente a través de sucedáneos ópticos (la literatura y su implicación de un ejercicio visual literal), audiovisuales (principalmente la televisión y su intento de involucrar por la emoción a quien no comparte con lo mostrado las coordenadas del aquí y el ahora) o la realidad virtual, manera hiperpotenciada de abstraer al sujeto contemporáneo de sus condiciones de existencia real y conducirlo a sensaciones.



Piglia reproduce en sus personajes la crisis anunciada por Walter Benjamin: “En la sustitución del antiguo relato por la información y de la información por la ‘sensación’ se refleja la atrofia progresiva de la experiencia. Todas estas formas se separan, a su turno, de la narración que es una de las formas más antiguas de la comunicación” (Benjamin, 1986: 92). De ahí el papel de la literatura, pues, de acuerdo a la continuación de la cita de TS Elliot “... *an approach to the meaning restores the experience*”. Y si narrar es una forma de abordar la crisis de la experiencia se entienden las palabras de Luciano Ossorio: “Temo perder el uso de la palabra...”. Emilio Renzi lo expresa así:

*Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida (...) Historias que uno mismo se cuenta para imaginarse que tiene experiencias o que en la vida nos ha sucedido algo que tiene sentido (35).*

Y es aquí donde la novela plantea otra crisis: el corte entre el relato de la experiencia y el sentido. Tardewski lo enuncia de la siguiente manera: “Yo le dije que lo mejor era no tratar de explicar con palabras lo que un hombre había decidido hacer con su vida” (110). En *Respiración artificial* se ficcionaliza el fracaso de la literatura:

*Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor (215).*

Ante la imposibilidad del significado, el texto de Piglia manifiesta un verdadero prurito discursivo: se acumulan cartas, diarios personales, biografías, diálogos, se comentan o explican otras novelas y la escritura se interroga a ella misma. Pero todo

ello es solo la manifestación de una intensidad expresiva, no es la respuesta a la búsqueda de un significado. La novela es, como ella misma lo plantea, la solución para ocupar el tiempo de la ausencia de Marcelo Maggi o Enrique Ossorio, porque iluminar la esencia de los hechos es un intento vano.

*Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir. Ya no vendrá esta noche (...) Eso no tiene importancia (...) Solo tiene importancia (...) lo que un hombre decide hacer con su vida (215).*

El personaje que paradigmáticamente simboliza este corte entre experiencia y sentido es Luciano Ossorio. El nieto de Enrique es un parálítico que habita solo en un mundo textual, negándosele el acceso a la acción. “Las palabras son mi única posesión” (44). Recluido en casa debido a su inmovilidad, en un mundo sin experiencia, viviendo solo para el ejercicio óptico/interpretativo que le demandan las palabras, Luciano intenta vislumbrar el orden que legisla la gran máquina poliédrica de la historia: “¿O él no había perdido todas las funciones de su cuerpo hasta convertirse ‘en una especie de vegetal metálico’ para lograr así acrecentar su propiedad de razonar ‘hasta el punto mismo de congelación’?” (54).

El nieto de Enrique Ossorio solo lee, interpreta, significa, hasta el punto de preferir callar si es que no puede llegar a una explicación. Su deseo consiste en develar “la línea de continuidad, la razón que explica este desorden que tiene más de cien años, ese sentido” (46), pues el que la descifre “podrá convertir este caos en un cristal traslúcido” (46).

*Y así voy a seguir, moviéndome de un lado a otro, a veces en círculos, a veces en línea recta, de una pared a otra, trabajando, sin embargo, con las palabras para*

*disipar la bruma que no deja entrever con claridad esa construcción que se levanta a lo lejos, en la otra orilla, sobre las rocas del porvenir (64).*

Para entender los mensajes que lee, Luciano Ossorio aplica un esquema interpretativo estricto, policial, matemático, intentado descifrar los signos que en su falta de experiencia, creen le podrán revelar el misterio oculto. Él, y también Arocena, confían en encontrar la explicación de lo desconocido porque ellos solo habitan un mundo de razón y lucidez extrema. No saben que la realidad desbarata todo intento de sentido.

Y frente a la parálisis o ausencia de experiencia surgen las historias de aquellos otros personajes que teniendo la posibilidad de vivir la realidad en su complejidad y sutilezas no encuentran aún el significado de sus vidas. Las historias de Maggi, Tardewski o Enrique Ossorio terminan incomprendidas, generando más preguntas que respuestas. En el reverso de Luciano Ossorio y Arocena, pareciera ser que el mundo de los hechos es tan complejo que el mundo del lenguaje es incapaz de dar cuenta de él.

La novela se vuelca entonces al cuestionamiento sobre los procesos de escritura: ésa es la experiencia que narra. Renzi, por ejemplo, discute la posibilidad de hacer una novela epistolar y Tardewski un texto hecho de citas. Maggi, por su parte, cuestiona lo siguiente:

*Te saluda: el profesor Marcelo Maggi Pophan. Educador. Radical sabattinista (...)  
El hombre que en vida amaba a Parnell, ¿lo leíste? Era un hombre despectivo pero hablaba doce idiomas. Se planteó un solo problema: ¿cómo narrar los hechos reales? (19).*

El corte entre experiencia y sentido, entonces, se resuelve en la novela de Piglia en la reflexión sobre los procesos de escritura. A la literatura no le queda más que interrogarse ella misma: la autorreferencialidad, el autotematismo o la metacrítica son las formas que adquiere la escritura cuando se vela la posibilidad de encontrar la verdad de la experiencia.

Entonces, la historia que se cuenta en *Respiración artificial* es el fracaso de los críticos/detectives en su intento por visibilizar la verdad, cuestionando el esquema epistemológico dominante. De ahí el gesto paródico de Piglia al titular “Descartes” a la segunda parte de la novela. Allí, refiriéndose al filósofo francés y al *Discurso del Método*, texto que inaugura el régimen cultural que se basa en la razón para resolver los problemas y necesidades de la humanidad, la obra desestabiliza las coordenadas de la inteligencia y la lógica. Ellas no aplican cuando se relata la búsqueda del fracaso de uno de los protagonistas, la desaparición de otro, la intervención del azar en los procesos vitales, los años ocultos de Adolf Hitler, los postulados de *Mi lucha*, la certeza que se habla por hablar o las equivocaciones de los personajes. Contrario al esquema cartesiano, aquí la sinrazón se impone al entendimiento.

Una de las maneras de representar esta propuesta es sostener que las obras de Descartes y Hitler son las dos caras de una misma moneda: *Mi Lucha* y *El discurso del método* son un doble opuesto que opera basado en el principio que la aplicación perfecta de la razón conduce a su contrario: “Para mí, en cambio, dice Tardewski, *Mi Lucha* es la razón burguesa llevada a su límite más extremo y coherente (192)”.

Siguiendo con los gestos paródicos, Piglia incluye en la segunda parte de su novela a Rudholf von Maier, un nazi que, sin haber participado activamente en la

guerra, colaboró en ordenar los archivos y la biblioteca científica de una sección especial de las SS dedicada a la investigación genética. En el capítulo que lleva el nombre del padre del racionalismo moderno, Piglia instala a un personaje que adhiere a la ideología que según Lyotard precisamente representó el fracaso del imperio de la razón.

El escritor argentino incluso conecta las coordenadas del sistema cartesiano con la ficción, cuestionando la lucidez que se le supone al principal atributo humano:

*¿Sabía usted (...) que Valéry dice que El discurso del método es la primera novela moderna? (...) donde en lugar de narrarse la historia de una pasión se narra la historia de una idea (194).*

Más extremo es el vínculo entre la razón y el policial, es decir, entre la inteligencia y el lado salvaje y bárbaro del ser humano:

*En el fondo, visto así, se podría decir que Descartes escribió una novela policial: cómo puede el investigador sin moverse de su asiento frente a la chimenea, sin salir de su cuarto, usando solo su razón, desechar todas las falsas pistas, destruir una por una todas las dudas hasta conseguir descubrir por fin al criminal, esto es, al cogito. Porque el cogito es el asesino, sobre eso no tengo la menor duda, dijo Tardewski (...) (194).*

De hecho en una obra que habla de la desaparición y de la ausencia, las últimas palabras del capítulo “Descartes” sellan la idea de que en nombre del progreso guiado por el entendimiento se han cometido muchos crímenes: “Al que encuentre mi cadáver”. Definitivamente la razón es el criminal.

Una de las últimas manifestaciones del cuestionamiento a un régimen logocéntrico y sus figuras centradas y normalizadas, es el registro que la novela hace de los *outsiders*, los marginales, los traidores, expatriados, personajes que socavan y minan el núcleo de la sociedad disciplinaria. Se trata de aquellos “fracasados” en el sentido que se explica en el mismo texto: “Un hombre que no tiene quizás todos los dones, pero sí muchos, incluso bastantes más que los comunes en ciertos hombres de éxito. Tiene esos dones, dijo, y no los explota, los destruye” (155). Los personajes que responden a esas cualidades son:

**Tardewski:** Su vida es un minúsculo ejemplo de la crisis de la lucidez. El polaco se desenvuelve en un mundo coronado por la razón: es un intelectual que ha llegado a la cumbre de la escala académica y estudia un Doctorado en Filosofía en la Universidad de Cambridge. A él se le abre y ofrece un “camino al progreso”, pero basta un pequeño error en la clasificación de las fichas de la serie “HI” en la biblioteca donde hace una investigación, para que sus vías de acceso al triunfo se declaren clausuradas y termine como “un desterrado, un extranjero” en Concordia, Entre Ríos, un pueblito del interior de Argentina.

**Maggi:** es un “convicto y confeso”, aquél “del que todos, en casa, hablaban en voz baja” (14), “el joven de brillante porvenir, recién recibido de abogado, que planta todo y desaparece” (15).

**Marconi:** es el crítico/escritor que debe mentirle a una admiradora para que ésta, con su talento, no lo obnubile.

**Maier y Tokray:** “escorias que la marea de las guerras europeas depositó sobre estas playas” (116).

**Arregui:** el oyente ideal, el sudamericano que se deja instruir por la “desordenada erudición” de un europeo (Maier) que parece encarnar el saber universal y que por ello es el modelo. Arregui y Maier son la actualización sudamericana de Bouvard y Pécuchet.

**Luciano Ossorio:** parálítico hace más de cincuenta años, es el que no tiene el discurso de la acción porque no puede hablar con el cuerpo. Alguien para quien “las palabras son mi única actividad. Por lo tanto en resumen no debo ser considerado representativo, dado que tengo atrofiadas las otras funciones que podrían ayudarme a sostener con el cuerpo mis palabras” (44). Es un atormentado, un suicida en potencia.

**Francisco José Arocena:** un descifrador de cartas que vive encerrado entre las letras; el hermeneuta obsesivo que nunca tiene la seguridad de haber comprendido.

De todos los personajes descritos, los extranjeros avecindados en Entre Ríos representan de manera hiperpotenciada el perfil de los perdedores. Dejar Europa y establecerse en un país de la periferia se puede entender como la fórmula de Piglia para interrogar el modelo que opera en torno a un centro dominante y a unas orillas subordinadas. Casi todos los amigos de Maggi son expatriados. Tardewski, por ejemplo, ya en la Universidad de Cambridge “empezaba a preparar, sin saberlo, el viaje que me traería a Concordia, a esta casa, a esta amable tertulia con usted”:

*Usted y yo, Tardewski, me decía el profesor, nos cruzamos, en sentido figurado, en el British Museum (...) yo venía de ahí, de una lectura, obra del azar, que me arrancó de la filosofía y de Cambridge y me llevó a Varsovia y ahí a Marsella y de ahí a una pieza en el Hotel Tres Sargentos y de ahí a acá, Concordia, Entre Ríos (190)*

Tardewski se reconoce como un desterrado y un extranjero, un nómada que metaforiza la pérdida de las coordenadas del espacio concebido como posesión. Incluso barre con la tradicional categoría que funda en lo europeo el punto central de un mundo donde las orillas constituyen el factor menospreciado que se coloniza culturalmente. Este polaco recorre el camino contrario: representa al intelectual que deriva de una reconocida universidad inglesa, paradigma de lo conservador, rector y hegemónico, y que voluntariamente “fracasa” y se asienta en el margen. Ésa es precisamente la mirada que propone Ricardo Piglia en su texto: invierte el punto de vista predominante que se dirige al centro y se focaliza más bien en los bordes.

El escritor argentino ficcionaliza dicha mirada en la relación entre Maier y Arregui. Ellos componen el típico binomio del eurocentrista, neocolonizador cultural, y el latinoamericano marginal, miembro de la colonia, dispuesto pasivamente a permearse de los conocimientos del que detenta el poder bajo la forma del saber (europeísmo<sup>34</sup>):

*En ese dúo entre Maier y Arregui aparece como condensada y llevada al límite esa relación que interesaba al profesor: el intelectual europeo que, instalado en la Argentina, viene a encarnar el saber universal (119)*

Por ello Arregui “tenía lo que podemos llamar una mirada europea autenticada” (126). “Este personaje, no sólo antipático, sino paradójico, era en realidad un síntoma: en él se expresaban los valores de toda una cultura dominada por la superstición europeísta” (127). Pero Piglia ironiza a la *intelligenza* europea y la ficcionaliza como degradada, abatida y fracasada, a la que solo le queda confinarse en un rincón de Entre

---

<sup>34</sup> Durante el siglo XIX, el modelo ejemplar en la intelectualidad argentina, lo que los otros hubieran querido ser, lo representa Paul Groussac. Él condensa el carácter dominante del europeísmo, cumpliendo el papel de árbitro y juez cultural. Constituye la figura del crítico a cuya autoridad todos se sometían: era irrefutable porque era europeo.



Ríos. El ex nazi Von Maier, el exiliado aristócrata ruso Tokray y el propio Tardewski son parodias de una cultura europea que pierde poder.

La inclusión de lo extranjero en *Respiración artificial* puede entenderse como la propuesta pigliana de una literatura que adhiere a la categoría que George Steiner (2000) definió como extraterritorialidad, una escritura multilingüe que cuestiona las categorías que afirman lo local y lo nacional y se abre a las perspectivas de lo global y lo universal<sup>35</sup>.

La novela sostiene que la mejor condición para intentar un acercamiento a la verdad, para analizar e intentar comprender los hechos es la de un foráneo. Enrique Ossorio escribe en una de sus cartas:

*(...) narraré allí lo que imagino será el porvenir de la nación. Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro (70).*

La extraterritorialidad se relaciona con la mirada, que es la de alguien que no pertenece a ningún lugar:

*(...) esa forma de mirar afuera, a distancia, en otro lugar y poder ver así la realidad más allá del velo de los hábitos, de las costumbres. Paradójicamente es al mismo tiempo la mirada del turista, pero también, en última instancia, la mirada del filósofo (156)*

---

<sup>35</sup> La pluralidad de nacionalidades asociada a la extraterritorialidad, puede considerarse un guiño a “Los crímenes de la calle Morgue”, donde los testigos del asesinato de madame L’Espanaye y su hija Camille atribuyen la voz del supuesto criminal a hablantes de diversos idiomas. El cuento propone así que el asesino/escritor del crimen, es siempre un foráneo, alguien que no habla la propia lengua, un otro.

Estas palabras de Tardewski relacionan la búsqueda del sentido con un ojo que observa desde afuera, a distancia, desde otro lugar, como un extranjero. De hecho el perfil que la novela sugiere para este personaje (un intelectual polaco que estudia Filosofía en un prestigioso centro europeo de estudios superiores, auspiciado en Argentina por la embajada de su país, que a pesar de ello sufre apuros económicos, que trabaja en un banco y que tiene un escaso manejo del español) puede entenderse como el intento de Piglia de rescatar la figura empírica de Witold Gombrowicz. Este escritor polaco vecindado en Argentina y autor de *Ferdydurke* representa en la literatura argentina a la figura que desvía el lenguaje dentro de la tradición nacional, el que habla una lengua exiliada, torcida o desubicada respecto de la cultura dominante. Es que vivir en otra lengua sería la experiencia de la novela moderna. Gombrowicz representó al escritor extranjero que cuestionó el canon dominante a través de una mirada “fuera de lugar” en un país de las orillas.

Lo que al final propone la novela de Piglia es una manera de socavar la potencia investigativa de los críticos/detectives que, como en todo crimen, persigue la causalidad. Dice el senador Luciano Ossorio:

*Ahora bien, ¿dónde se inicia esta cadena que encadena los años para venir a cerrarse conmigo? ¿Cómo se inicia? ¿Dónde se inicia? ¿No debería ser ésa la sustancia de mi relato? ¿El origen? (58)*

Abortadas las expectativas de éxito respecto de las causas, el texto de Piglia niega el acceso a la **verdad, que permanece oculta**. Al final de la historia la clave para entender lo que se relata está en los papeles que Maggi hereda a Renzi, pero que el lector nunca conocerá:

*Entonces, dijo el senador, entonces hay un origen no determinado. Un origen donde todo esto comienza. Y ese origen es un secreto (...) (59)*

Más que de una causalidad, en *Respiración artificial* los sucesos dependen de una casualidad: varias vidas se construyeron sobre el azar. La de Luciano Ossorio, por ejemplo, y el disparo sin destino que lo dejó parálítico. Pero principalmente está la historia de Tardewski y su inesperado descubrimiento a partir de un error en el orden de una ficha bibliográfica:

*Yo venía de ahí, de una lectura, obra del azar, que me arrancó de la filosofía y de Cambridge y me llevó a Varsovia y de ahí a Marsella y de ahí a una pieza en el Hotel Tres Sargentos y de ahí acá, a Concordia, Entre Ríos (190).*

Y porque la experiencia no responde a los ejes de la razón, la lógica y lucidez; porque la realidad no puede explicarse en términos de causa/efecto; porque lo que finalmente entrega sentido no es enunciable... la verdad quedará siempre como lo “no visto” o lo “no dicho”.

Los gestos fóbicos a un ocularcentrismo entendido como el sustrato de un orden social y cultural basado en la razón y en el poder de la mirada, y a un esquema literario realista que pretende vehicular un mundo “tal cual es”, trascienden la diégesis y también se manifiestan en el discurso. Uno de los recursos más claros de esta crítica visual es la marcada hipertextualidad de la obra. A través de las palabras de sus protagonistas, la misma novela visibiliza los textos y autores que ayudan a perfilarla. Ludwig Wittgenstein y el *Tractatus* y las *Investigaciones filosóficas*, *La noche que en el Sur lo velaron* de Jorge Luis Borges, *El Discurso del Método* de René Descartes, el *Diario argentino* de Witold Gombrowicz o *El proceso* de Franz Kafka constituyen el

hipotexto con el cual *Respiración artificial* dialoga y que, desde una dimensión óptica, hace **desaparecer** la figura del autor hegemónico entendida como individualidad creativa y, por tanto, se desvanece una de las tradicionales categorías de la crítica literaria: la firma del autor, expresión de un sello individual.

Ese ocultamiento del autor trasunta de manera evidente en varias partes del texto donde sus personajes elucubran sobre la posibilidad de construir un libro con apropiaciones de textos ajenos: una novela hecha de citas. De hecho Tardewski se presenta como un “hombre hipertextual” a quien la lectura convierte en alguien que no puede “decir nada, salvo leer y recordar frases ajenas” (217). En el juego autorreflexivo de la obra, esa hipertextualidad se manifiesta precisamente en el texto que el lector tiene en sus manos.

La pérdida del autor es una propuesta materializada por Piglia de manera paradigmática en “Nombre falso”, un cuento compuesto sobre la base de segmentos de algunas “Aguafuertes” y de *Los siete locos* de Roberto Arlt. Incluso el “Apéndice: Luba” es una adaptación porteña de *Las tinieblas* de Leonid Andreiev.

La estrategia constantemente atributiva del texto, construido con versiones y testimonios, como una experiencia mediatizada, también agazapa y oculta la verdad en múltiples declaraciones. Con ello se tuerce el concepto de la novela como dispositivo de poder, como un registro ficcional que trabaja con el eje del saber, “corazón” de las estrategias disciplinarias y que incluso es definido en el mismo texto:

*Claro, la teoría de la relatividad. La presencia del observador altera la estructura del fenómeno observado. Así, la teoría de la relatividad es, como su nombre lo*

*indica, la teoría de la acción relativa. Relativa, de relata: narrar. El que narra, el narrador. Narrador, dice Maier, quiere decir: el que sabe (118-119).*

Piglia cuestiona el estatuto disciplinario de la novela y le niega su calidad de instrumento amplificador de una versión única y uniforme de la realidad. El autor argentino más bien propone un registro compuesto de múltiples versiones, dificultando aprehenderla en un solo sentido. La verdad ya no es única sino plural, abierta, híbrida y, desde ese mismo momento, desestabilizada como *LA* verdad. *Respiración artificial* es un texto que en todo su desarrollo discursivo se presenta con fórmulas de atribución o citación en segundo y tercer grados que hacen de la narración de la experiencia un repertorio de versiones:

- *Ustedes, dicen que dijo antes de irse, nunca van a saber qué clase de hombre es Marcelo(14-15)*
- *En todo sentido eran excepcionales, diría, dijo Tardewski que le había contado Marconi (36)*
- *(...) fue lo que dijo la mujer, dijo Marconi, me cuenta Tardewski (163)*
- *...Con las reglas actuales, dice, me escribe Maggi, esto no se desarrolla, esto permanece siempre idéntico a sí mismo... (77)*
- *Pero, escribía el mismo Ossorio (me escribe Maggi) ¿qué es el exilio sino una forma de utopía? El desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Ossorio, me escribe Maggi, vive en la constante nostalgia del futuro (31).*

El texto se abre así al multiperspectivismo: la historia se teje a través de una trama de miradas diversas las que componen un relato híbrido, variado y disperso de

los hechos que se cuentan. A la narración concurren las versiones de Renzi, Enrique y Luciano Ossorio, Marcelo Maggi, Tardewski, Marconi, Arocena, las que ofrecen distintas entradas e impide la focalización monocular.

La tensión entre las categorías enunciativas englobante/englobado y las atribuciones del discurso de un locutor a otro, remiten a la desaparición del narrador monológico subvirtiéndose con ello la construcción de una visión única, prolija y hegemónica de la realidad, una de las máximas sobre las que opera el poder. En su reemplazo se presenta una historia fraccionada en múltiples versiones/visiones que cuestionan el valor de verdad de los enunciados cuando entran en relación dialógica. Visualmente, dicho planteamiento discursivo se puede comprender como el juego de aproximaciones y distancias que se convierten en los distintos filtros por los que pasan los acontecimientos dando cuenta que el mundo narrado es una cadena de decires.

Narrar los hechos reales (que es lo que se pregunta la misma novela) es por tanto una red de relatos que confirma lo que dice Emilio Renzi en *Blanco Nocturno*: “La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar” (Piglia, 2010: 55).

A través de las distintas versiones Piglia también deja entrar el dialogismo, la diversidad de voces (heterofonía), los distintos niveles de la lengua (la heteroglosia) y sus variantes individuales (heterología). *Respiración artificial* se abre a la polifonía y al dialogismo a través de un coro de voces que componen sus personajes, constituyéndose en una obra abierta a la riqueza social. El discurso de la novela se acerca así al dinamismo de una oralidad que, según Walter Benjamin, se perdió con la narración, en una modernidad que habría distanciado ambas instancias al incentivar un

predominio de lo escrito. De ahí que Piglia recupere y vindique a las figuras que “hablan” y que “escuchan” las que, en el relato actual, son una suerte de “extraño arcaísmo”. La oralidad que se intenta representar en el texto lograría expresar las pulsiones y el vigor de lo vivido.

En ese intento por recuperar en el texto el vigor de lo vivencial, Piglia escribe su novela con dos modelos que se vinculan estrechamente con las formas de narrar más próximas a ese vigor de la experiencia añorada por Benjamin: la epístola y el diálogo. Estas fórmulas expresivas le imprimen a *Respiración artificial* una entonación oral y privilegian el oído como sentido de conocimiento, desestabilizando la predominancia del ojo. A través de esta oralidad vicaria las historias se cuentan por las voces de sus múltiples protagonistas o testigos. La narración se articula así, según Piglia, en la posibilidad de oír un relato escrito y escribir un relato que se pueda escuchar (2005b).

La novela de Ricardo Piglia también destaca por su evidente pluridiscursividad, la desaparición de un registro discursivo predominante, un recurso que también puede interpretarse como estrategia de invisibilización, en este caso, de la obra. En una entrevista realizada en 1985, Piglia sostuvo que el historiador es lo más parecido a un novelista porque “trabaja con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos” (Godinas citado en Corral, 2007: 179).

En *Respiración Artificial* efectivamente hay una convergencia textual de ensayo, autobiografía, diario íntimo, crítica literaria, libro de viaje, periodismo, cartas, diálogo, fragmentos de lecturas, historiografía, metaliteratura. Es decir, se trata de una escritura

mestiza y ecléctica que da cuenta de un arte que se ubica lejos de las pretensiones de unidad y claridad de la tradición narrativa. Frente a los múltiples registros discursivos, la novela, como género dominante, también desaparece y su ausencia puede entenderse, como lo plantea Casarín (2007), como un acto fallido pues se convierte en otra cosa de lo que dice ser.

Lo anterior permite que el texto en estudio adhiera al modelo del archivo (tópico esencialmente policial) propuesto por Foucault y entendido como un “sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (1987: 221). De acuerdo a ello *Respiración artificial* sería precisamente una novela/archivo, un campo de enunciación poroso e inestable que sostiene una “tensión entre materiales diferentes”, una zona de encuentro de registros diversos, una caja de materiales diversos donde se encuentra una colección variopinta de relatos sociales y donde, por tanto, se desvanece la idea de texto global.

La desestabilización de las formas tradicionales de la novela también se manifiesta en el carácter metaficcional del texto de Piglia. Es que como este mismo reconoce “hay que ser muy populista, hay que tener una confianza extrema en la capacidad de decir el sentido directamente para creer que los relatos funcionan sin ningún tipo de construcción reflexiva” (2001a, 188-189). El autor argentino discute el término metaficción y propone el de metacrítica, que entiende como el uso de la crítica en la ficción: ficción de la crítica, la crítica como ficción, el modelo de la investigación crítica como forma de narrar la búsqueda del texto perdido. De ahí que la metacrítica adquiera una forma narrativa que tiene su modelo en el género policial, el que se



acomoda perfectamente porque todo relato persigue lo mismo que el detective: develar el secreto.

Este ejercicio autorreflexivo se basa en la especialísima condición que tiene el escritor de devenir en crítico y el crítico de metamorfosearse en escritor. Por eso todo autor es también un teórico de la literatura. Que “puede manejar teorías equivocadas o idiotas, ése es otro asunto. Pero un escritor, si realmente escribe, quiero decir si no se limita a redactar libros, hace una experiencia de reflexión sobre la literatura, siempre. Hay una relación entre la teoría y la escritura, que está siempre allí (...)” (Rodríguez Pérsico: 2004: 318). En palabras de Charles Baudelaire: cada día es más difícil ser artista y no ser crítico.

De acuerdo a este perfil autotemático, en *Respiración artificial* transitan personajes que hablan sobre el lenguaje y sus funciones; sobre el escritor, la obra, el campo literario, el público, el canon, las generaciones, los movimientos, los libros. Toda ella se puede comprender como un ejercicio de autorreflexión, de espejarse, de cuestionar su estatuto, dimensión en la que el epígrafe del texto opera como eje conductor: “*We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience*”

En esa dinámica metaficcional, el texto se plantea lo siguiente: “Entonces el género epistolar ha envejecido y sin embargo te confieso que una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas” (34), como la que precisamente está leyendo el lector en su primera parte. En la segunda, la metacrítica tiene una manifestación modelar en el diálogo que sostienen Marconi y Renzi:

*No se preocupe, Marconi, dijo Renzi, ya no existe la literatura argentina. ¿Ya no existe?, dijo Marconi. ¿Se ha disuelto? Pérdida lamentable. ¿Y desde cuándo nos hemos quedado sin ella Renzi?, dijo Marconi. ¿Te puedo tutear? Hagamos una primera aproximación metafórica al asunto, dijo: La literatura argentina está difunta (...) Con la muerte de Arlt, dijo Renzi. Ahí se terminó la literatura moderna en la Argentina, lo que sigue es un páramo sombrío. Con él ¿terminó todo?, dijo Marconi. ¿Qué tal? ¿Y Borges? Borges, dijo Renzi, es un escritor del siglo XIX. El mejor escritor argentino del siglo XIX (129-130).*

En cuanto a su estructura, *Respiración artificial* se complace en derivaciones, una historia lleva a la otra, ésa implica una siguiente y así se consigue invisibilizar una línea de conducción lineal. La fragmentariedad de la novela impide que ella se construya sobre una secuencialidad. Dice Maggi en una de sus cartas: “Estoy seguro, por lo demás, que el único modo de captar ese orden que define su destino es alterar la cronología” (31).

En la novela las historias se entrelazan a la manera de cajas chinas, sobre todo las familiares, donde una engarza con la otra. A partir de una exposición desordenada de los hechos, la historia primera, la de Renzi y su tío Marcelo Maggi, se ramifica y, al final de esas ramas –que incluyen a Luciano y Enrique Ossorio, Tardewski, Marconi, Kafka y Hitler- se regresa al origen. La cadena de búsquedas múltiples entre escritores y lectores, y entre autores y críticos, conforma un *myse en abime* que desestima el punto de vista único y omnicompreensivo.

Las múltiples historias de *Respiración artificial* están construidas como relatos de investigación. Por ello se trata de un *work in progress*, un texto sin resultados, en construcción, donde no es posible conocer aún los términos finales de la pesquisa, es

decir, donde no hay *nada que ver* todavía. Allí los enigmas no están resueltos y por lo tanto los culpables están ausentes. Las expectativas del lector por conocer la historia, quedan frustradas.

Las propuestas de fobia visual expuestas, entendidas como gestos de resistencia a un paradigma literario hegemónico, y desplegadas por Ricardo Piglia tanto en la diégesis como en el discurso, encauzan a *Respiración artificial* a una literatura que precisamente se constituye en torno a lo inefable o inenarrable, siendo así una escritura de la ausencia. El escritor argentino se encarga de obnubilar categorías como autor hegemónico, narrador omnisciente, modalidad monológica, personaje principal, relación significante/significado o la focalización monocular, tiempo lineal, categorías dominantes de género. También invisibiliza al escritor, al crítico, a la obra... a su sentido. Lo no dicho es lo que no se puede ver.

En realidad es una noción argumentada por Piglia en sus textos de ficción y ensayísticos. Sostiene en *Crítica y ficción*: "(...) el relato está construido sobre un punto ciego a partir del cual es muy difícil estabilizarlo" (2001a: 210). En "Tesis sobre el cuento" (2005b) postula además que la obra se sostiene en un silencio, en una historia invisible que carga con la tensión de la intriga. Agrega que no es un enigma que sea posible descifrar a través de la interpretación, sino una trama nunca contada: la literatura como un arte de lo implícito. Marconi se lo dice a Emilio Renzi en su conversación en el Club Social de Concordia: "En literatura lo más importante nunca debe ser nombrado" (Piglia, 2001b: 144). La escritura entonces es el espacio donde se aloja lo oculto, lo ausente.

La novela ficcionaliza la frustrada intención del acceso a la verdad en la anécdota del error en la fotografía de la casa de Heidegger:

*(...) un filósofo argentino que luego de hacer su peregrinación iniciática a Friburgo había fotografiado con devoción, pero equivocándose, la casa vecina; foto de la morada falsa que exhibía, si no con discreción, al menos con respeto sobre una de las paredes de su oficina en la universidad con un cartelito, abajo, donde había escrito, este filósofo argentino: Aquí habita hoy la verdad del Ser. Lo que muestra, se divertía Astrada, la exactitud filosófica de ese error fotográfico: porque sin duda la morada del ser queda al lado de la casa de Heidegger, de allí que los muros no le dejen ver al pobre Martín otra cosa que la oscura esencia indecible del lenguaje (...)* (172)

La literatura, contrariamente a los postulados del realismo, es incapaz de enunciar la sustancia de la realidad: en ella aloja lo inefable, el secreto. Maggi le comenta Renzi: “Tus cartas me hacen gracia, me escribía, demasiado interrogativas, como si hubiera un secreto. Hay un secreto (...)” (24). De hecho, toda la novela es la manifestación de un ocultamiento, de una invisibilización. Hay que recordar las palabras del amigo polaco de Maggi: “Como usted ha comprendido, dice ahora Tardewski, si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor. Hemos hablado y hablado porque sobre él no hay nada que se pueda decir” (215). La escritura no es soporte de la verdad:

*La correspondencia, en el fondo, es un género anacrónico, una especie de herencia tardía del siglo XVIII: los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. ¿Y nosotros? Los tiempos han cambiado. Las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad (...)* (32)

## ***Los detectives salvajes (2009)***

### **- Autor:**

Roberto Bolaño nació en Santiago el 28 de abril de 1953. Su infancia la pasó en Chile y a los quince años se estableció junto a su familia en México DF donde realizó los estudios secundarios. En 1973 volvió a nuestro país en los meses previos al golpe militar. Aquí fue apresado y permaneció ocho días en la cárcel. En enero de 1974 regresó a México, donde conoció a los poetas Mario Santiago y Bruno Montané, con quienes fundó un movimiento de vanguardia poética llamado Infrarrealismo y dos revistas: "Rimbaud, vuelve a casa" y "Correspondencia Infra".

En 1978 se instaló en Barcelona con su madre. Después se trasladó a Girona y posteriormente al pueblo de Blanes donde se casó y nacieron sus hijos. En 1998 publicó la novela *Los detectives salvajes*, con la cual se adjudicó el Premio Herralde, el Premio del Consejo de Chile y el Premio Rómulo Gallegos en 1999. Roberto Bolaño murió el 15 de julio de 2003.

### **- Bibliografía**

**Poesía:** *Reinventar el amor*, 1976; *Fragmentos de la Universidad Desconocida*, 1992; *Los perros románticos*, 1993; *El último salvaje*, 1995; *Tres*, 2000; *La Universidad Desconocida*, 2007.

**Novela:** *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (con A. G. Porta; reeditada en 2006 junto a *Diario de bar*), 1984; *La senda de los elefantes* (reeditada en 1999 como *Monsieur Pain*), 1984; *La pista de hielo*, 1993; *La literatura nazi en América*, 1996; *Estrella distante*, 1996; *Los detectives salvajes*, 1998; *Amuleto*, 1999; *Nocturno*

*de Chile*, 2000; *Amberes*, 2002; *Una novelita lumpen*, 2002; *2666*, 2004; *El Tercer Reich*, 2010; *Los sinsabores del verdadero policía*, 2011.

**Cuento:** *Llamadas telefónicas*, 1997; *Putas asesinas*, 2001; *El gaucho insufrible*, 2003; *Diario de bar* (con A. G. Porta; adjunto a reedición de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*), 2006; *El secreto del mal*, 2007.

**- Premios:** (en vida y póstumos)

Premio Ámbito Literario 1984, Premio Félix Urabayen 1984, Premio Ciudad Alcalá de Henares 1993, Premio Literario Ciudad de Irún 1994, Premios Literarios Kutxa Ciudad de San Sebastián 1994 y 1997, Premio Ámbito Literario de Narrativa, Premio Municipal de Santiago de Chile 1998, Premio Heralde de Novela 1998, Premio del Consejo Nacional del Libro de Chile 1998, Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile 1998, Premio Rómulo Gallegos 1999, Premio Altazor 2004, Premio Ciudad de Barcelona 2004, Premio Salambó 2004, Premio Fundación Lara 2004, Premio Altazor 2005, Premio Municipal de Santiago de Chile 2008, National Book Critics Circle Award 2008 y Premio de la revista Time a la mejor novela del año 2008.

Los estudios críticos sostienen que el escritor chileno dio cuenta en su obra de un imaginario apocalíptico producto del horror y el mal presentes en un continente azotado por la violencia de las dictaduras, los tiempos de la “guerra fría” y la Operación Cóndor. A partir de allí reflexiona sobre las relaciones entre el poder y la literatura, muchas veces cómplice de ese horror latinoamericano. Al respecto Edmundo Paz Soldán afirma lo siguiente: “Como dice Richard Eder, el tema central de una novela

como *Los detectives salvajes* –agrego que en realidad es el tema de toda la obra de Bolaño-, es que *‘the pen is as blood-stained as the sword, and as compromised’*” (2008: 16). Explorando una verdadera “estética de la aniquilación”, Roberto Bolaño confiesa que “el crimen parece ser el símbolo del siglo XX” (2004: 206), de allí su acercamiento al género policial. “En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden” (Braithwaite, 2006: 118).

A través de un intenso ejercicio autorreflexivo, Bolaño concibe al escritor como quien da cuenta de aquel estado de la situación, un investigador que busca el origen del mal, porque “reconocerse detective es asumir el fracaso de cualquier empresa que no sea la de mirar la ruina del continente” (Contreras citado en Espinosa, 2003: 221). También analiza la función del escritor frente al mercado y la institución literaria, muchas veces seducido por el éxito y el dinero. Frente a ello, el autor chileno sugiere una estrategia que consistiría en ingresar y formar parte de la industria, pero saboteándola desde adentro.

A partir de esas propuestas Roberto Bolaño se ha instalado en la escena literaria latinoamericana con un proyecto de “reformulación canónica” (Manzoni en Paz Soldán & Faverón Patriau, 2008: 342) que también ha incluido la reivindicación de escritores alternativos y un carácter provocador y rebelde.

- La obra:

### Historia:

*Los detectives salvajes* se divide en tres capítulos: “Mexicanos perdidos en México (1975)”, “Los detectives salvajes (1976-1996)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”.

El primero refiere los acontecimientos que protagoniza Juan García Madero, estudiante de derecho de la UNAM, entre el 2 de noviembre y el 31 de diciembre de 1975 en México DF. Se trata de su ingreso al realismo visceral, un grupo literario vanguardista liderado por dos jóvenes poetas, el mexicano Ulises Lima y el chileno Arturo Belano, y que se propone reformular las letras del país: “Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared” (30).

En ese contexto, al final del capítulo, García Madero, Belano y Lima emprenden un viaje al desierto de Sonora para encontrar a la desaparecida mentora del movimiento, Cesárea Tinajero, una poetisa que en los años 20 había fundado la revista *Caborca* y un colectivo poético vanguardista también llamado real visceralismo. La búsqueda será al mismo tiempo una huida ya que la noche que dejan México DF se enfrentan a golpes y disparos con dos matones que esperan a Lupe, una prostituta que también se incorpora al grupo y que encuentra la oportunidad de escapar de Alberto, el “padrote” que la desea “recuperar”.

El segundo capítulo presenta los relatos de 53 personajes que refieren los momentos de sus vidas en que tuvieron algún contacto con Ulises Lima o Arturo Belano



después que éstos “desaparecieran” de México. Los lugares de enunciación se inscriben en tres continentes (América, Europa y África) y en las siguientes ciudades: México DF, Pachuca, Paris, Port Vendres, Londres, Tel –Aviv, Viena, San Diego (California), Roma, Barcelona, Madrid, Calella de Mar y Malgrat (Cataluña) y Andratx (Mallorca).

La tercera parte es la continuación del viaje iniciado en la primera, ahora por los desiertos del estado de Sonora. El recorrido incluye el paso por diversos pueblos donde Belano y Lima buscan referencias del paradero de Tinajero. Cuando logran dar con ella, sin embargo, la poetisa muere en un incidente absurdo que protagonizan los poetas con Alberto y el policía que lo acompaña. La muerte de Tinajero desencadena la persecución de los escritores, quienes posteriormente viajan a Europa y Medio Oriente, esta vez cada uno por su lado. Esta dispersión implicará el fin de los real visceralistas, situación de la que el lector se entera en la segunda parte, antes de saber de la muerte de Tinajero.

El tiempo de la historia abarca desde 1968 hasta 1996.

### **Discurso:**

En la primera y tercera parte de la novela el discurso adopta la forma de un diario de vida, donde cada segmento se inicia con la fecha correspondiente. La segunda parte se compone de 93 monólogos, de 53 personajes distintos, que se anteceden con la identificación del hablante y las referencias temporales y espaciales. De acuerdo a estas instancias de enunciación, y a determinadas marcas textuales que explicitan la presencia de uno o más narratarios, se puede considerar que son las transcripciones de un discurso oral, respuestas a uno o más interlocutores que preguntan.

De todos estos testimonios hay uno que destaca. Es el de Amadeo Salvatierra, uno de los últimos estridentistas, amigo de Cesárea Tinajero y quien en esa condición le entrega las pistas a Belano y Lima para que inicien el viaje hacia el norte en busca de la poetisa. El discurso de Salvatierra, que transcurre siempre en 1976, y que inaugura y cierra la segunda parte, será entregado en 13 fragmentos que se intercalan con entrevistas a otros personajes en diversos años.

El discurso de *Los detectives salvajes* incluye imágenes icónicas en el segundo y tercer capítulo. El tiempo del relato se ubica entre el 2 de noviembre de 1975 y diciembre de 1996.

### **Narración:**

La voz narrativa queda a cargo del personaje Juan García Madero en la primera y tercera parte. En la segunda hay 53 voces a las que, según el análisis de Carlos Labbé (2011) se puede agregar una más, entendida como una instancia narrativa mayor que organiza y dispone los testimonios. Su existencia se puede colegir a partir de las señas que enmarcan dichos monólogos: identificación del hablante y de sus referencias temporales y espaciales. De acuerdo a esa función ordenadora y situacional, se trata de un narrador ubicado en un nivel narrativo superior al de los 53 mencionados y por ello se puede considerar un omninarrador.

### **Análisis:**

La fundación en la década de los 70 de la “pandilla” poética real visceralista por parte de Belano y Lima, replicando una experiencia similar en la década del 20, se entiende como un intento de recuperación de la estética vanguardista. Amadeo

Salvatierra le muestra a Belano y Lima el panfleto que ya en 1921 anunciaba los principios de la manifestación mexicana de este movimiento. Dice el “Actual” nº 1 redactado por Manuel Maples Arce: “Exito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el otro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente (...) para vengan a batirse a nuestro lado en las lucíferas filas de la *decouvert...*” (217)

Las “lucíferas filas” evocan un espacio oscuro y propicio para el descubrimiento, la exploración y la experimentación de lo no establecido, lo secreto, lo no alcanzado por la luz hegemónica. La caída de un niño al pozo de un camping ubicado en la zona de Castroverde ficcionaliza precisamente el concepto de la poesía inescrutable e impenetrable. El abogado Xosé Lendoiro relata el rescate del pequeño por parte del cuidador del lugar, Arturo Belano, quien alegoriza al poeta que se lanza al precipicio, a la oscuridad, allí donde nada se ve y donde nada se sabe, sin temor, sin cálculos o intereses.

Lanzarse al precipicio es como caminar “de espaldas”, sin ver el punto de destino, ejercicio temerario, casi suicida. Los segundos real visceralistas son poetas sin proyecto, sin programa, dispuestos a la “aventura”. Dice Juan García Madero:

*Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo recuerdo (...) y después Lima hizo una aseveración misteriosa. Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté  
- De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido. (17)*

Belano y Lima no ven el punto de destino, su viaje no tiene una ruta definida. De ahí el nombre de la primera parte de la novela: “Mexicanos perdidos en Mexico (1975)”. Los poetas están en condición de nómades, sin paradero y sin rumbo, en un tránsito volátil, en permanente desplazamiento. Se trata de la experiencia del *flâneur* y del *voyeur*.

La errancia implica una constante búsqueda y experimentación de un conocimiento en construcción, móvil o cuestionable, nunca asentado. Los poetas son por tanto como los detectives: siempre investigando y desentrañando.

El detective/poeta se desplaza en un espacio que se experimenta como impropio porque solo así es capaz de percibir lo que otros no pueden: ver sin creer en certezas, ver como si todo siempre fuera nuevo o desconocido. En este sentido México DF colabora con la construcción de la intriga porque la ciudad se experimenta como algo amenazante, representa la inseguridad de lo urbano. A pesar de ser mexicano Juan García Madero confiesa: “Durante mucho rato caminé como si estuviera en otro país, sintiéndome ahogado y con náuseas”. (121)

Lo anterior deriva en un concepto de literatura enmarcada en un extraterritorio, allí donde los espacios ya no son propios, donde la certeza es móvil y donde no hay garantías de centralidad. Roberto Bolaño se mueve con naturalidad en este escenario. En una entrevista a Dunia Gras recopilada en *Territorios en fuga* (2003) reconoce:

*Y ese estar en medio, no ser ni latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro (47)*

Allí el transeúnte recorre con la mirada del extranjero, del turista: una mirada que no reconoce, que se sorprende e inquiere, que no está anclada en seguridades. Es la forma de ver que tienen los que están perdidos. Roberto Rosas, un poeta peruano que vive en Francia, le dice a Ulises Lima:

*Y fue entonces cuando se me vino encima todo el horror de Paris, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo (...) (234)*

La extranjería y lo siempre ajeno perfilan al huérfano que busca incesantemente el origen, la verdad: “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación”, dice Amadeo Salvatierra. (177)

Quien representa paradigmáticamente la figura de la orfandad es Juan García Madero, un estudiante que no tiene padres, que vive con sus tíos, que estudia Derecho, pero prefiere la poesía. Su iniciación en el realismo visceral le conduce a una aventura de conocimiento personal, la búsqueda de una subjetividad que es representada, nuevamente, con la figura del abismo, lo que no se ve, lo oscuro, el misterio:

*Y entonces me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío, tres extremos que me hacían daño (...) (124)*

Según el análisis que realiza Grínor Rojo en *Territorios en fuga* (Espinosa: 2003), la novela de Bolaño es el relato de una búsqueda, la narración de un periplo, sesgo que se hipercondensaría en el nombre de uno de los poetas salvajes, Ulises, aquel que en un bajel perdido “busca por los mares mediterráneos una isla querida”.

Esta relación le permite a Bolaño representar la poesía como un viaje, experiencia de marcado sesgo visual. Primero se trata de un recorrido metafórico. Amadeo Salvatierra dice de Cesárea Tinajero: “Al principio pensamos que era una estridentista, una compañera de viaje” (162). También Belano, en algún momento de 1973, inicia la aventura del poeta, “un viaje largo, larguísimo, plagado de peligros, el viaje iniciático de todos los pobres muchachos latinoamericanos” (195).

Pero la novela también da cuenta de un viaje empírico: el 1 de enero de 1976 Belano, Lima y García Madero (junto a Lupe) inician una travesía a los desiertos de Sonora con el objetivo de, cual detectives, encontrar su “objeto querido y perdido”: Cesárea Tinajero. Después de matar al padre (por algo en 1974 el grupo publica una revista llamada *Lee Harvey Oswald*: los poetas como criminales, como asesinos de la autoridad, del poder) los real visceralistas, siguiendo el análisis de Rojo, buscan el origen, “se echan al camino con el fin de dar con el paradero de la madre mitológica del movimiento” (67). Ese viaje, según el estudioso literario, abordaría la necesidad del poeta de hacerse cargo de cierto legado, “porque nadie, en ningún orden de cosas y mucho menos en el orden de la literatura, es un hijo de sí mismo” (67). Es la búsqueda del útero, de la precursora, volver a la madre que ha desaparecido sin dejar rastros.

Grínor Rojo sostiene que Tinajero es el punto cero de la modernidad literaria mexicana, latinoamericana y mundial “a la que Belano retorna antes de poner en marcha su propia máquina discursiva” (69). Replicando a Octavio Paz, Rojo acepta que

“lo que se impone es un regreso al lugar de partida con el fin de proceder ahí, aunque solo sea para desecharlo después (...) cuando no hay nadie a quien recurrir en el presente, el retorno al pasado se convierte en una opción razonable”. (70)

La novela representa el ejercicio literario como una actividad altamente improductiva. Si el aparato disciplinario perfecto es aquel donde la mirada es un mecanismo de control que atraviesa toda la sociedad, en especial sus procesos económicos, la literatura tendería a escapar del influjo de esa mirada. Uno de los episodios que alegoriza la exclusión de la poesía del imperio de la rentabilidad y la competencia es el que protagoniza el novelista ecuatoriano Vargas Pardo que convence a Lisandro Morales para financiar una revista en la que “colaborarían las mejores plumas de México y Latinoamérica” (205). En el análisis que Morales hace del primer número concluye que éste contiene demasiados poemas y que éstos son un contenido poco rentable. Además “yo no creo que sea un lujo publicar poesía sino una soberana estupidez” (206). La revista duró solo hasta la quinta entrega.

La práctica poética es perfilada como un ejercicio personal y privado, subterráneo, más bien fundado en el goce y contrario a la visibilización que supone la lógica de una racionalidad mercantilista. Por eso Edith Oster confiesa: “Por las noches solíamos escribir (...) No escribíamos para publicar sino para conocernos a nosotros mismos (...)” (411).

Lo que en el fondo sugiere el texto es una experiencia de la poesía, su vivencia más que a su teorización. Por eso el joven García Madero confiesa: “No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral” (13). Los escritores de *Los detectives salvajes*

entienden la literatura en su manifestación vital y empírica, como compromiso y acción, dispuestos a su disolución/ocultamiento en la existencia misma: leen, hablan de poesía, hacen anotaciones en sus libretas o cuadernos; Ulises Lima se ducha y al mismo tiempo lee los libros que se acumulan por todas partes en su cuarto de azotea. “Pancho y Moctezuma eran pobres, pero en los lugares más insospechados de su vivienda pude ver ejemplares de Efraín Huerta, Augusto Monterroso, Julio Torri, Alfonso Reyes (...)”.

(70)

Por ello Bolaño perfila a los integrantes del realismo visceral como poetas que no escriben y que viven en un vacío escritural. Se dedican más bien a vender droga, por ejemplo, porque “la luz viene la de marihuana”, dice Pancho Rodríguez. Es que, según lo que Juan García Madero anota en su diario “precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo (aunque la verdad es que no pondría la mano en el fuego) era la desconexión transitoria de cierto tipo de realidad”. (19-20)

El realismo visceral se simboliza en la novela como una manifestación antivisual al construirse como movimiento sobre la base de lo invisible. Michel Bulteau refiere que en su encuentro con Ulises Lima en París, éste le contó una “historia de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras sobre cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o de alguna región mexicana limítrofe con esos estados (...) Una historia de los extramuros de la civilización, le dije” (240).



Otra de las manifestaciones de este borramiento, y muy conectada con la mística vanguardista, es la prácticamente nula participación de los poetas del grupo en los circuitos de consagración: no publican, no transan sus obras en el mercado editorial, quieren publicar una revista pero nunca lo logran... se invisibilizan en el *campo literario*, están al borde de la ausencia, constituyen un movimiento fantasmal:

*A los real visceralistas nadie les da nada. Ni becas ni espacios en sus revistas ni siquiera invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales.*

*Belano y lima parecen dos fantasmas.*

*Si simón significa sí y nel significa no ¿qué significa simonel? (113)*

Y los jóvenes poetas se instalan al margen de las instituciones, abocados más bien a sabotear las actividades del poeta consagrado (Octavio Paz). Es tal esta resistencia a participar en los canales de reconocimiento que cuando Belano se enfrenta al crítico Iñaki Echevarne, opta por el duelo y la acción, y no por la disputa discursiva, que podría haber amplificado el episodio.

La opción por la ausencia en el mercado, en todo caso, en ocasiones se transa. Según San Epifanio “con la poesía tengo de sobras, aunque un año de éstos voy a cometer la vulgaridad de ponerme a escribir cuentos” (56). El mismo Belano transita, como lo reconoce Edith Oster en su testimonio de 1990, desde su propuesta estética inicial a la novela. Guillem Piña relata sobre Belano:

*Un día, poco antes de desaparecer por última vez, llegó a mi casa y me dijo: me van a hacer una mala crítica (473). Y de repente, cuando ya no pensaba ni escuchaba nada, lo oí que repetía que un crítico lo iba a vapulear. Eso no tiene demasiada importancia, le dije. Son gajes del oficio. Sí que tiene importancia, dijo*

*él. A ti nunca te ha importado, dije yo. Ahora me importa, debo estar aburguesándome dijo él (...) (474)*

Amadeo Salvatierra, por su parte, confiesa:

*(..) yo también abandoné la poesía (...) yo también le di la espalda a la poesía (...) dejé de escribir y de leer poesía (...) un día me vi escribiendo cartas, papeles incomprensibles (...) No es un mal trabajo. A veces hasta me río. Escribo cartas de amor lo mismo que petitorios, instancias para los juzgados, reclamaciones pecuniarias, súplicas que los desesperados mandan a las cárceles de la república (...) la poesía mexicana no tiene remedio (552)*

La novela es evidentemente un registro de mayor distribución, comercialización y promoción que la poesía. Su práctica, reconoce Ricardo Piglia, introduce efectivamente al escritor en un género principal, a tal grado que su practicante se convierte en un verdadero vigilante de la palabra. Michel Foucault, por su parte, sostiene que ella se inscribe en la formación de una sociedad disciplinaria al actualizar uno de sus más efectivos procedimientos de control: la individualización.

*Los detectives salvajes* se puede leer entonces como el final trágico que espera a una poesía que termina como la revista poética del abogado Xosé Lendoiro, cuyos colaboradores le recriminan: “Pagas a los poetas, se dijo, con el oro que te entregan los financieros deshonestos, los banqueros defalcadores, los narcotraficantes, los asesinos de mujeres y de niños, los que lavan dinero, los políticos corruptos” (440).

Bolaño narra la caída de una práctica poética alternativa, fuera del mercado, oscurecida, que se metamorfosea en una narrativa estratégica como la que describen los escritores de la Feria del Libro de Madrid de julio de 1994. Allí, los escritores consagrados sugieren que toda escritura, muy lejos de su carácter transgresor, termina

por adherir a los estatutos de la industria, convirtiendo al libro en mercancía sujeta a las leyes de la oferta y la demanda y funcional al sistema. Los escritores, por su parte, se tornan vulnerables a estrategias de promoción que los visibiliza y expone:

**Pere Ordóñez, Feria del Libro, Madrid, julio de 1994:** *Antaño, los escritores de España e Hispanoamérica entraban en el ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo. Los escritores de España e Hispanoamérica, procedían generalmente de familias acomodadas, familias asentadas o de una cierta posición, y al tomar ellos la pluma se volvían o se revolvían contra esa posición: escribir era renunciar, era renegar, a veces, suicidarse. Era ir contra la familia. Hoy los escritores de España e Hispanoamérica, proceden en número cada vez más alarmante de familias de clase baja, proletariado o lumpenproletariado, y su ejercicio más usual de la escritura es escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada (...) Y se comportan como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o solo reniegan de lo que se puede renegar y se cuidan mucho de no crearse enemigos o de escoger a éstos entre los más inermes. (485)*

Los testimonios de la Feria del Libro hipercondensan lo que *Los detectives salvajes* efectivamente relata: la historia de un fracaso. Al igual que en *Respiración artificial*, los real visceralistas son unos perdedores desde la óptica del régimen de normalización. Rafael Barrios dice en 1982:

*(...) si he de ser sincero, tampoco sé qué es una poesía real visceralista. La de Ulises Lima, por ejemplo. Puede ser. No lo sé. Solo sé que en México ya no nos conoce nadie y que los que nos conocen se ríen de nosotros (somos el ejemplo de lo que no se debe hacer) (345)*

La derrota también contagia a Lisandro Morales:

*Siempre lo supe. Hay escritores [Belano] cenizos, gafes, de los cuales más vale salir huyendo, no importa que creas o no en la mala suerte (...) de esa gente hay que huir como de la peste negra (...) Yo sabía que sacando el libro de ese muchacho jugaba con juego. Me quemé y no me quejo (...) Ahora bebo mucho, me paso el día en la cantina, estaciono el coche lejos de mi domicilio, cuando llego a casa suelo mirar hacia todos los lados no sea que aparezca sorpresivamente algún cobrador.(300)*

Los poetas, en todo caso, tienen una manera extraña de ver la pérdida. Su mirada de la situación es excéntrica y marginal, como la mirada del filósofo diría Tardewski, el personaje de Piglia. Así lo explica Amadeo Salvatierra:

*(...) les dije, que veía los esfuerzos y los sueños todos confundidos en un mismo fracaso y que ese fracaso se llamaba alegría (358).*

Y la caída de los poetas tiene que ver definitivamente con la invisibilización. Ernesto García Grajales, estudioso del movimiento, comenta:

*(...) soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México y, si me apura, en el mundo. Si Dios quiere pienso publicar un libro sobre ellos (...) (...) Sí, se podría decir que soy el principal estudioso, la fuente más autorizada, pero eso no es ningún mérito. Probablemente yo soy el único que se interesa por este tema. Ya casi nadie los recuerda. Muchos de ellos han muerto. De otros no se sabe nada, desaparecieron (550)*

*Ulises Lima sigue viviendo en el DF (...) Un espectáculo. Le confieso que al principio hasta me dio un poco de miedo (..) De Arturo Belano no sé nada (551).*

Según Lisandro Morales “cuando por fin apareció el libro de Arturo Belano, éste ya era un autor fantasma (...)” (300) y de acuerdo a Jacinto Requena “dos años después de desaparecer en Managua, Ulises Lima volvió a México. A partir de entonces pocas personas lo vieron y quienes lo vieron casi siempre fue por casualidad. Para la mayoría había muerto como persona y como poeta (366)”.

Pero es la muerte de Cesárea Tinajero el hecho que representa fielmente la caída de los real visceralistas. La mentora del grupo poético, la madre de la poesía mexicana, es una vendedora de hierbas en la feria de un pueblo escondido del desierto de Sonora. Se ha transformado en una mujer gorda, “desmesuradamente gorda” y con arrugas y ojeras profundísimas que vive en un pueblo llamado Villaviciosa. Allí la encuentran, pero en un final de investigación trágico:

*Cuando volví a asomar la cabeza del asiento trasero vi al policía y a Lima que daban vueltas por el suelo hasta quedar detenidos en el borde del camino, el policía encima de Ulises, la pistola en la mano del policía apuntando a la cabeza de Ulises, y vi a Cesárea, vi la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más y bajé del coche. Me costó apartar el cuerpo de Cesárea de los cuerpos del policía y de mi amigo. Los tres estaban manchados de sangre, pero solo Cesárea estaba muerta. Tenía un agujero de bala en el pecho (604)*

La desaparición definitiva de la mentora del grupo sella la suerte de los poetas pues significa el fin de la utopía, la crisis del proyecto vanguardista. Lisandro Morales dice: “La vida hay que vivirla, en eso consiste todo, simplemente (...) La literatura no vale nada” (301).

Grínor Rojo analiza la muerte de Cesárea y el fracaso del real visceralismo: “Belano/Bolaño le dice adiós con ese episodio a la figura nutricia de Cesárea Tinajero, es decir, a una cierta experiencia de la modernidad y que a lo peor, para él, es la modernidad propiamente dicha, suponiendo que ella, al menos en nuestra parte del mundo, sería la que inauguran las vanguardias estéticas y políticas en la segunda y tercera décadas del siglo XX. En su novela, ése es el proyecto al que se le pone una lápida” (En Espinosa, 2003: 74).

La crítica también terminará condenada a muerte en *Los detectives salvajes*. Desde el inicio de su novela, Bolaño la representa personalizada en sus dos perfiles: el escritor y el crítico propiamente tal. Juan García Madero se integra al taller de poesía de Julio César Álamo donde éste, y los alumnos, algunas veces escribían, otras leían y también criticaban. El ejercicio interpretativo, en todo caso, se representa enmarcado dentro de las coordenadas del conflicto:

*Leíamos poemas y Álamo, según estuviera de humor, los alababa o pulverizaba; uno leía, Álamo criticaba, otro leía, Álamo criticaba, otro más volvía a leer, Álamo criticaba. A veces Álamo se aburría y nos pedía a nosotros (...) que criticáramos también, y entonces nosotros criticábamos y Álamo se ponía a leer el periódico. El método era el idóneo para que nadie fuera amigo de nadie (13) o para que las amistades se cimentaran en la enfermedad y el rencor (14).*

A través de la dinámica de este grupo, Bolaño parodia la empresa interpretativa ficcionalizándola como una práctica objetiva que analiza los textos desde niveles metalingüísticos, de acuerdo a categorías propias de un contexto academicista. El

recién iniciado Juan García Madero cuestiona el desconocimiento de Álamo respecto de ciertas figuras:

*Por otra parte no puedo decir que Álamo fuera un buen crítico, aunque siempre hablaba de la crítica. Ahora creo que hablaba por hablar. Sabía lo que era una perífrasis, no muy bien, pero lo sabía. No sabía, sin embargo, lo que era una pentapodia (que, como todo el mundo sabe, en la métrica clásica es un sistema de cinco pies), tampoco sabía lo que era un nicárqueo (que es un verso parecido al falecio), ni lo que era un tetrástico (que es una estrofa de cuatro versos). (14)*

Pero mientras Álamo defiende un sistema crítico objetivo, “que es un campo de minas por donde debe transitar todo joven poeta”, los real visceralistas creen en una escritura intransitiva, sin referentes que ayuden a su entendimiento, oscura y hermética:

*Cogí al azar uno de mis más recientes poemas y se lo leí.  
-No lo entiendo, dijo Rosario-, pero es igual, se te agradece  
(...) Luego me puse a pensar en el abismo que separa al poeta del lector (...) (88)*

Al crítico se lo representa como una figura siempre dispuesta al enfrentamiento. Iñaki Echevarne, por ejemplo, era el típico “crítico provocador, crítico kamikaze, que gozaba creándose enemigos y que muy a menudo metía la pata hasta la ingle” (477). Cuando Guillem Piña relata el episodio del duelo en la playa, dice:

*El problema dijo él [Belano] es que el crítico, un tal Iñaki Echevarne es un tiburón. ¿Es un mal crítico?, dije yo. No, es un buen crítico, dijo él, al menos no es un mal crítico, pero es un jodido tiburón (474).*

El duelo entre Echavarne y Belano es la forma ficcional que adopta el “conflicto permanente” entre escritor y crítico, descrito por Bourdieu en su concepto de “campo literario”. Se trataría de la literatura como un sistema cuyo “principio generador y unificador” es la oposición y la lucha, donde ambas figuras participan en un choque de fuerzas y por tanto en una relación de poder. Guillen Piña es convocado por Belano para que sea su padrino en un duelo a través del cual el escritor quiere recuperar el “honor” perdido por un comentario aún no publicado:

*La proposición me pareció descabellada y gratuita. Nadie desafía a nadie por algo que aún no ha hecho, pensé. Pero luego pensé que la vida (o su espejismo) nos desafía constantemente por actos que nunca hemos realizado, en ocasiones por actos que ni siquiera se nos ha pasado por la cabeza realizar. (475)*

La pretensión de verdad con la que cargan los comentarios críticos puede tentar al escritor, en el texto representado por Belano, incluso a “perder la vida” ante la posibilidad de una lectura adversa. Es Jaume Planells quien en un “supersegundo de superlucidez” se da cuenta que el enfrentamiento es inútil: escritor, crítico y lectores se encuentran en un juego de miradas, formas de ver un texto, ninguna de las cuales es más legítima que la otra:

*Durante un segundo de lucidez tuve la certeza de que nos habíamos vuelto locos. Pero a ese segundo de lucidez se antepuso un supersegundo de superlucidez (...) en donde pensé que aquella escena era el resultado lógico de nuestras vidas absurdas. No era un castigo, sino un pliegue que se abría de pronto para que nos viéramos en nuestra humanidad común. No era la constatación de nuestra ociosa culpabilidad sino la marca de nuestra milagrosa e inútil inocencia (...) Estábamos detenidos y ellos estaban en movimiento y la arena de la playa se movía, pero no*



*por el viento sino por lo que ellos hacían y por lo que nosotros hacíamos, es decir nada, es decir mirar, y todo junto era el pliegue, el segundo de superlucidez. (481-482)*

En el enfrentamiento entre autor y exégeta, Belano reconoce que alguien muere:

*(...) un tal Iñaki Echavarne con el que una vez tuve un duelo. ¿Una pelea?, dije. No, un duelo, dijo Belano.*

El “viaje” de la obra y la crítica es una ironía, una falacia, algo que termina en tragedia:

*Durante un tiempo, la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto, luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la Soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediabilmente sola en la Inmensidad. (484)*

El destino órfico de la crítica se relaciona precisamente con su incapacidad óptica. De hecho una de las más claras propuestas antioculares de Bolaño es el ocultamiento del escritor. Cesárea Tinajero, por ejemplo, desaparece en Sonora. Amadeo Salvatierra relata que cuando la mentora del grupo decidió irse del DF, y éste le preguntó “¿qué va a ser de tu revista?”, “¿qué va a ser del realismo visceral?” (460), ella solo se rió.

*Recuerdo su risa, muchachos, les dije, caía la noche sobre el DF y Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse (...). (460)*

Amadeo dice que le preguntó a dónde iría y que ella respondió “a Sonora, a su tierra”, un territorio entre El Palito y Villaviciosa, éste último conocido según Lima como un pueblo de fantasmas, “el pueblo de asesinos perdidos del norte de México (...)” (601). Y agrega: “el reflejo más fiel de Aztlán” (601), la isla extraviada de los aztecas. Salvatierra remata: “Cesárea era un ausencia y yo un viejo briago y entusiasmado” (354).

Si Cesárea no escribe, Bolaño reafirma esa condición ficcionalizándola como un actante que no habla, no dice y que con ello se invisibiliza. Cuando Belano, Lima, Lupe y Juan García Madero encuentran a Ortiz Pacheco, éste la recuerda con las siguientes palabras:

*Una mujer alta, como suelen gustarle a los chaparritos, callada, pero no por timidez o discreción, sino callada más bien como imposición, como si estuviera enferma y no pudiera hablar. (579)*

La única vez que Cesárea habla, discurso referido por Juan García Madero, lo hace antes de morir, cuando los ocupantes del Impala son encontrados por Alberto y el policía: la versión de las únicas palabras que supuestamente enuncia la poetisa, están mediatizadas por la duda:

*Cesárea Tinajero nos miró a Lupe y a mí y nos dijo que no nos moviéramos. Que pasara lo que pasara no nos bajáramos. No empleó esas palabras, pero eso fue lo que quiso decir. Lo sé porque fue la primera y última vez que me habló. No te muevas, dijo, y luego abrió la puerta de su lado y se bajó (...) Tal vez en ese momento Cesárea dijo que nos iban a matar. (603)*

Pero la estrategia de ocultamiento que practica Bolaño no sólo se concreta en la figura del escritor, sino también en la obra, que brilla, pero por su ausencia: al hermeneuta se le escabulle el texto que desea interpretar. En efecto, los numerosos escritores que desfilan por *Los detectives salvajes* no tienen producción poética. Tampoco Cesárea Tinajero, la sacerdotisa de los real visceralistas, que dirigió “con sigilo” el primer (y último) número del órgano oficial del movimiento, la revista *Caborca*. Dicha invisibilidad se agudiza si se considera que las únicas producciones realmente textuales de Tinajero tuvieron un carácter secreto y oculto: ella redactaba los discursos que después pronunciaba, en público, el general Diego Carvajal. Según Salvatierra, Belano y Lima dijeron lo siguiente: “Todo el mundo hablaba muy bien de ella o muy mal de ella, y sin embargo nadie la publicó” (162). Nadie tiene textos de Cesárea Tinajero a pesar de que la han nombrado en entrevistas y de que los estridentistas la recuerdan todo el tiempo:

*Resumiendo, señor Salvatierra, Amadeo, hemos preguntado aquí y allá, hemos hablado con List Arzubide, con Arqueles Vela, con Hernández Miró y el resultado es más o menos el mismo, todos la recuerdan dijo el chileno, con mayor o menos claridad, pero nadie tiene textos suyos para que los incluyamos en nuestro trabajo (163)*

Incluso Belano y Lima le preguntan Salvatierra si era una buena poetisa y éste les responde:

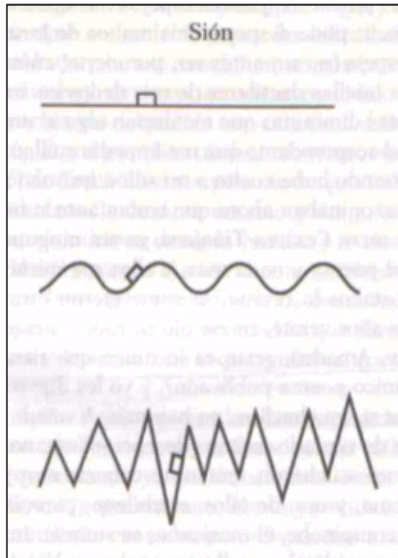
*¿Una buena poetisa?, dije yo, ¿dónde han leído algo de ella? No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo (162).*

Juan García Madero reconoce:

*Después fuimos a recoger a Belano a la biblioteca (en donde pasó toda la mañana, convencido de que un poeta siempre deja huellas escritas, por más que las evidencias hasta ahora digan lo contrario). (584)*

De Ulises Lima, por su parte, el texto dice que “escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de los libros que sustraía y en papeles sueltos” pero que solía perderlos (181). Y si bien Arturo Belano deja la poesía para aventurarse a escribir novelas, un género sujeto a las exigencias de la exposición, el texto oculta cualquier referencia a sus narraciones.

Incluso cuando la obra efectivamente existe, cuando se ve, no da garantías de lucidez, claridad y lógica. Es el caso del mínimo y extraño poema “Sión”, única obra reconocible de Cesárea Tinajero, el corpus total de la poesía real visceralista, publicado en la última página del único número de *Caborca* y compuesta sólo de significantes icónicos:



Aquí, la palabra, la dimensión verbal del arte literario, se borra, muy en consonancia con la condición de taquígrafa de su autora: escribe a través de signos. Y lo que parece al principio como un ensalzamiento de la capacidad de ver, se disuelve después como una manifestación de crítica visual. Es que el letrismo, corriente de vanguardia a la que pueden ser atribuidas las figuras del poema, hay que entenderlo como un repliegue respecto de una norma comunicativa basada en la claridad, en la luminosidad o en la transparencia lingüística. En su reemplazo, se propone una obra oscura, donde lo visual tiende a la opacidad carente de significado. Así, la literatura visual de "Sión" postula para el hermeneuta una entidad no representacional, opuesta a un realismo y a un naturalismo que pretenden describir con palabras transparentes una realidad visible y dispuesta para la observación de un narrador omnividente.

El carácter hermético de la producción de Tinajero se refuerza en el texto con el testimonio de Amadeo Salvatierra, quien dice que a Belano y Lima el poema les pareció interesante y que uno de ellos ya lo había visto cuando era niño:

*En sueños, dijo el muchacho, no debía tener más de siete años y estaba afebrado. (375)*

“Sión” queda así enmarcado dentro del campo de lo borroso, de la alucinación y el desvarío. Salvatierra pregunta:

*¿Y lo entendía? ¿Sabía lo que significaba? Porque debía significar algo ¿no? Y los muchachos me miraron y dijeron que no, Amadeo, un poema no necesariamente significaba algo, excepto que era un poema aunque éste, el de Cesárea, en principio ni eso (...) Sosteniendo ambos la revista, se sumergieron otra vez en ese charco de los años veinte, en ese ojo cerrado y lleno de polvo (...) (375)*

Frente al poema, Salvatierra se plantea como un crítico ávido de sentido:

*(...) yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada (...) Bueno, pues, les dije, ¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio, Amadeo. (377)*

*(...) a ver si me explican de una vez por todas el poema, que llevo más de cincuenta años, en cifras redondas, soñando con él. (398)*

Algunas veces se generan expectativas de un final exitoso, pero en casi todas la pesquisa termina en verdadero fracaso. Porque cuando se cree haber encontrado al autor, cuando se cree haber dado con el sentido, éste desaparece, no se deja aprehender: su destino sigue siendo la zona velada. De hecho el único poema conocido de la madre de la vanguardia poética mexicana se explica desde una de las dimensiones escondidas del ser humano, el inconsciente, allí donde solo aloja el significante, no el significado:

*Y entonces uno de ellos dijo: cuando yo era pequeño, no tendría más de seis años, solía soñar con estas tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada (...) Y cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, y la estabilidad, y lo único que deseaba era volver a la línea recta. Sin embargo, nueve de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran (...) (399-400)*

Los registros ficcionales de una mirada abatida traspasan las fronteras de la diégesis y anclan también en el discurso de *Los detectives salvajes*. Roberto Bolaño compone su novela sobre la base de un multiperspectivismo cuyas múltiples miradas aportan distinta información. Por ejemplo, frente al idealismo de Juan García Madero, el recuerdo romántico de Amadeo Salvatierra o la incondicionalidad de Jacinto Requena, el texto también presenta visiones contrarias. Está por ejemplo el testimonio de Laura Jáuregui, ex novia de Belano:

*Y entonces comprendí que en el fondo de su ser este tipo era un canalla. Porque una cosa es engañarse a sí mismo y otra muy distinta es engañar a los demás. (149)*

El relato de Luis Sebastián Rosado también es crítico:

*Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron sus combates en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil. Monsi está*

*hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas. Nadie les hacía caso y optaron por el insulto indiscriminado (152).*

Laura Jáuregui agrega:

*Pobres ratoncitos hipnotizados por Ulises y llevados al matadero por Arturo. Trataré de resumir y ser concisa: el mayor problema era que casi todos tenían más de veinte años y se comportaban como si no hubieran cumplido los quince. ¿Se da cuenta? (169)*

El multiperspectivismo se asocia a un cuestionamiento de la pretensión de verdad que persigue la narración: las distintas versiones subvierten la idea de un significado único y la sustancia de los hechos del mundo narrado queda enmascarada en las confesiones de testigos y en las versiones de terceros que constituyen un discurso de la subjetividad. En *Los detectives salvajes* los enunciados novelescos no tienen valor de verdad. Sebastián Rosado cuenta algo que le refirió Piel Divina:

*Lo que te voy a contar, dijo, va a remover los cimientos de la poesía mexicana, tal vez dijera latinoamericana, no, mundial no, digamos que en su desvarío se mantenía en los límites del español. (171)*

Rafael Barrios propone que Belano y Lima eran como un Dennis Hopper repetido; que el real visceralismo era como hacer política, incidir políticamente en la realidad. Pero en el monólogo siguiente Bárbara Patterson dice:

*¿Dennis Hopper? ¿Política? ¡Hijo de la chingada! (...) Qué sabrá el pendejo de política. (322)*



También está el testimonio de José “Zopilote” Colina, quien cuenta, en marzo de 1981, que Belano y Lima se encontraron casualmente con Verónica Volkow, la bisnieta de Trotski, y que “nunca más iban a estar tan cerca del Partido Bolchevique” (326). A continuación la misma Verónica Volkow aclara:

*Se equivocó el señor José Colina al afirmar que nunca más volvería a ver a los ciudadanos chilenos Arturo Belano y Felipe Müller, y al ciudadano mexicano, mi compatriota Ulises Lima. Si los incidentes por él relatados, con no demasiado apego a la verdad, ocurrieron en 1975, probablemente un año después volví a ver a los ya mencionados jóvenes (326).*

La verdad está tan degradada en *Los detectives salvajes* que el texto entero habla sobre Arturo Belano y Ulises Lima, pero son personajes que nunca se transparentan: toda una novela construida sobre dos poetas cuya historia está siempre mediatizada por la mirada de terceros, por enunciados extremadamente atributivos que relativizan la historia. Por ejemplo, relata Amadeo Salvatierra :

*(...) nos extrañó, dijeron, parecía la única mujer, las referencias eran abundantes, decían que era una buena poeta. ¿Una buena poetisa?, dije yo, ¿dónde han leído algo de ella? No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo. (162)*

Es tal la falibilidad de los hechos que se cuentan que incluso el texto duda de la condición esencial de los poetas real visceralistas. Alfonso Pérez Camarga dice:

*Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga. Básicamente marihuana(...) Parecían, en el fondo, dos extraterrestres (328-329).*

El registro icónico que destaca en el discurso de *Los detectives salvajes* se puede comprender como la manera en que, también discursivamente, Roberto Bolaño representa la incapacidad de decir en la literatura. Las figuras que aparecen en el texto recuerdan una de las premisas del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein:

*6.522 Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo (2007)*

La figura es efectivamente un recurso especular, que se observa y recibe su mismo reflejo, que no se explica. Literariamente cualquier intento de delimitar su sentido se sitúa fuera del campo. Una de las comentadas por la crítica es la imagen de la ventana con la cual finaliza el texto. Antes ya se había enunciado en palabras de Amadeo Salvatierra:

*Y el que leía levantó la vista y me miró como si yo estuviera detrás de una ventana o como si él estuviera al otro lado de una ventana (...) y entonces yo miré las paredes de mi sala, mis libros, mis fotos, las manchas del techo y luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia fuera?, ¿mirando hacia adentro?, no lo sé (...) y entonces les dije: muchachos, ¿vale la pena? (...) y el que estaba dormido dijo simonel (553-554).*

Juan García Madero agrega:

*Me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo. (136-137)*

La ventana enmarca, invisibiliza. Permite una mirada limitada y restringida a una porción de realidad y por tanto negándole a los ojos la totalidad y la nitidez.

Tan significativa como la imagen de la ventana es la del doble. Belano y Lima, en su viaje en el Impala, se presentan en la casa de Amadeo Salvatierra como un par de siameses, poetas espejados:

*Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas. Uno de ellos podía empezar a hablar y detenerse en mitad de su parlamento y el otro podía proseguir con la frase o con la idea como si la hubiese iniciado él. (142).*

Bolaño ficcionaliza a través de ese recurso una literatura intransitiva, que solo se mira a sí misma, incapaz de dar cuenta de otra cosa más que del reflejo, el que en todo caso tiende a la opacidad. Según Rafael Barrios, Belano y Lima son como sombras fantasmales:

*¿Ustedes han visto Easy Ryder? Sí, la película de Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Más o menos así éramos nosotros entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano, antes de que se marcharan a Europa. Como Dennis Hopper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad (...) Un Dennis Hopper repetido caminando por las calles de México. Un Mr. Hopper que se desplegaba geométricamente desde el este hacia el oeste, como una doble nube negra, hasta desaparecer sin dejar rastro (eso era inevitable) por el otro lado de la ciudad, por el lado donde no existían salidas (321).*

Los ocupantes del Impala también se invisibilizan a medida que avanzan por el desierto. Dice Juan García Madero:

*Cuando me di vuelta vi a Lupe que me miraba asomada a una de las ventanas del Impala. Su pelo negro y corto estaba despeinado y parecía más delgada que antes, como si se estuviera volviendo invisible (...). (580)*

*Lima, por el contrario, cada vez habla menos, limitándose a conducir el Impala, con expresión ausente. Creo que no nos hemos dado cuenta, ciegos como estamos, del cambio que Lupe empieza a experimentar. (583)*

Lo que Bolaño propone entonces es una degradación de los ojos como mecanismo de conocimiento. Ello se manifiesta, discursivamente, en el episodio final de la primera parte de la novela, donde el narrador relativiza el discurso de los hechos y desde una modalidad omnisciente (“Entonces me fui corriendo hasta la casita de las Font, cogí mis libros y volví. El motor del coche ya estaba encendido y todos parecían estatuas de sal” (136) ) pasa a mediatizar a través de la mirada:

*Vi a María que avanzaba por el jardín hacia mí. Vi las caras de los matones en el interior del Camaro. Uno de ellos fumaba un puro. Vi el rostro de Ulises y sus manos que se movían por el tablero de mandos del coche de Quim. Vi la cara de Belano que miraba impasible al padrote, como si la cosa no fuera con él. Vi a Lupe que se tapaba la cara en el asiento trasero. Vi mi puño derecho (el único libre pues en la otra mano llevaba mis libros) que se proyectaba otra vez sobre el cuerpo del padrote y en esta ocasión lo vi caer. (136)*

Se trata de la desestabilización de la complicidad entre “ver” y “ser” que sustenta los regímenes ocularcéntricos. En esta escena, crucial para el desarrollo de los acontecimientos de la diégesis, el discurso se organiza de acuerdo a lo que se observa y, en ese sentido, se comprende como la percepción de un narrador, como su “visión” del mundo de los acontecimientos. Esta forma de perspectivismo, en definitiva, cuestiona el enunciado en su valor de verdad.

El autoencierro de Auxilio Lacouture en el baño de la facultad de Filosofía y Letras también colabora en comprender este abatimiento de la potencia ocular, la tensión entre ver y no ver, entre confiar o no en los ojos:

*Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende? (192)*

El texto además reivindica el sentido de la audición para efectos epistemológicos. Amadeo Salvatierra, por ejemplo, conoce con los oídos o cerrando los ojos. Refiriéndose a Belano y la exploración que éstos hacen de su biblioteca, dice:

*Yo, la verdad, no lo veía, lo escuchaba, daba un paso, sacaba un libro, lo volvía a poner, ¡yo escuchaba el ruido que hacía su dedo recorriendo los lomos de mis libros! Pero no lo veía. (241)*

A continuación, recordando a Cesárea, relata:

*(...) de repente cerré los ojos (o tal vez ya desde antes los tuviera cerrados) (...) y vi a esa mujer caminar por esas calles otra vez (...) yo sé que ella no va a ninguna cita ni la esperan en ningún trabajo (...) en sus manos distingo ahora con claridad unos papeles (...) yo veo el pasado, veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo ¿adónde vas Cesárea?, ¿adónde vas Cesárea Tinajero? (242)*

De hecho toda la segunda parte de *Los detectives salvajes*, y sus 53 monólogos, es un potenciamiento del oído. El discurso se estructura solo sobre la base de voces que enuncian un discurso frente a otras instancias que escuchan y que se transcriben. La casi nula producción escritural de los real visceralistas también es un signo de que la obra no se ve, pero sí se puede escuchar.

*Cerré los ojos, como ya dije, y oí carraspear a Lima. Oí el silencio (si eso es posible, aunque lo dudo) algo incómodo que se fue haciendo a su alrededor. Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado (16).*

Juan García Madero agrega:

*(...) a la manera del único poema que conozco de Ulises Lima y que no leí sino que escuché (...) (18)*

Subvertida la facultad epistemológica del ojo, Bolaño visibiliza la imposibilidad de “mostrar” la verdad, sentido en el cual *Los detectives salvajes* se entiende como una novela que narra una historia invisible, una historia que no se ve porque no se puede conocer. Norman Bolzman dice: “Por entonces yo estaba leyendo el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, y todo lo que veía o hacía solo servía para hacerme patente mi vulnerabilidad” (292). La referencia intertextual sugiere entender que la novela precisamente expresa lo que el filósofo plantea en su texto: hay cosas que no se pueden decir.

*6.52 Nosotros sentimos que incluso si todas las posibles cuestiones científicas pudieran responderse, el problema de nuestra vida no habría sido más penetrado. Desde luego que no queda ya ninguna pregunta, y precisamente ésta es la respuesta.*

*6.521 La solución del problema de la vida está en la desaparición de este problema. ¿No es ésta la razón de que los hombres que han llegado a ver claro el sentido de la vida después de mucho dudar, no sepan decir en qué consiste este sentido?*

*6.53 El verdadero método de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada, sino aquello que se puede decir; es decir, las proposiciones de la ciencia natural – algo, pues, que no tiene nada que ver con la filosofía-; y siempre que alguien*

*quisiera decir algo de carácter metafísico, demostrarle que no ha dado significado a ciertos signos en sus proposiciones. (Tractatus, 2007)*

Frente a la indecibilidad, la novela de Bolaño se repliega en visibilizar ese fracaso.

Lo que queda es solo intensidad discursiva:

*¿Qué película has visto? El resplandor, dijo él (...) ¿Te acuerdas de la novela que escribía Torrance?, dijo de pronto Arturo. ¿Qué Torrance? dije yo. El malo de la película, el de El resplandor, Jack Nicholson. Sí, el hijo de puta estaba escribiendo una novela, dije, aunque la verdad es que apenas lo recordaba. Más de quinientas, dijo Arturo, y escupió hacia la playa (...) Llevaba más de quinientas páginas y sólo había repetido una única frase hasta el infinito, de todas las maneras posibles, en mayúsculas, en minúsculas, a dos columnas, subrayadas, siempre la misma frase, nada más. (522-523)*

La adscripción de *Los detectives salvajes* al género policial contribuye con aquella exaltación textual, pues sus más de 600 páginas tributan a una exhaustiva y prolongada investigación. Disminuida la función del enigma, la búsqueda de la fundadora del realismo visceral en la primera y tercera parte, y la de los poetas real visceralistas Arturo Belano y Ulises Lima, en la segunda, representan el único eje en torno al cual gira el discurso.

A pesar de la discusión que se ha generado en torno al tema, la novela exhibe guiños evidentes para conectarla con la serie policial. El mismo texto da pistas intertextuales. Simone Darrieux dice de Arturo Belano:

*(...) parecía pensar en términos de literatura todo el tiempo, pero no era un fanático, no te despreciaba si no habías leído en tu vida a Jacques Rigaut, y además a él también le gustaba Agatha Christie y a veces nos pasábamos horas*

*recordando alguna de sus novelas, repasando los enigmas (...) reconstruyendo esos asesinatos imposibles. (225)*

El título de la novela, por otra parte, anuncia la participación del o los actantes que definen al género. Frente al misterio, la desaparición de los escritores, se instalan unos detectives que intentan resolver las interrogantes que aquello genera. La investigación que deriva de esa pretensión se inicia la noche del año nuevo de 1976. A partir de ese momento la búsqueda adquiere un doble perfil: detectivesco en sentido estricto, el viaje de Belano y Lima en el Impala de Joaquim Font, y también literaria: encontrar a Cesárea Tinajero y a su obra. Según Catalina O'Hara “nuestros amigos andaban tras los papeles perdidos de Cesárea Tinajero, ocultos en hemerotecas y librerías de viejo del DF” (91). El punto de partida de la investigación bibliográfica la entrega Amadeo Salvatierra:

*Entonces uno de ellos me explicó que estaban haciendo un trabajo sobre los estridentistas y que habían entrevistado a Germán, Arqueles y Maples Arce, y que habían leído todas las revistas y libros de aquella época, y entre tantos nombres (...) encontraron el nombre de Cesárea. (162)*

Arturo Belano y Ulises Lima ejercen como detectives en pesquisa bibliográfica. La inician en la capital mexicana, la librería de Rebeca Nodier donde, según Juan García Madero, éstos “examinaban sobre una mesa un viejo catálogo” (117). Posteriormente los poetas real visceralistas se dirigen al desierto de Sonora, donde se detienen en la biblioteca municipal de Hermosillo, después en *Caborca* y llegan finalmente a Santa Teresa. Allí visitan el Registro Municipal, la oficina de censo, algunas iglesias, la biblioteca, las dependencias de los archivos de la universidad y las del único periódico



del poblado. De acuerdo a la lectura del ejemplar del 11 de junio de 1928 los críticos/detectives sacan en limpio que Cesárea estuvo ahí pues se informa que una tal Cesárea Tinaja (sic) acompaña al torero Pepe Avellaneda que lidió en la plaza de Santa Teresa. Juan García Madero, que acompaña a Belano y Lima, da cuenta del trayecto investigativo:

*Recorrí aprisa, sin mirar hacia los lados, las cuatro calles que me separaban de la biblioteca. Encontré a Belano sentado en una larga mesa de madera oscurecida por los años, con varios volúmenes encuadernados del periódico local de Nogales. Cuando llegué levantó la cabeza, era el único usuario de la biblioteca (...) (588)*

*Hemos visitado el Instituto Sonorense de Cultura, el Instituto Nacional Indigenista, la Dirección General de Culturas Populares (Unidad Regional Sonora), el Consejo Nacional de Educación, el Archivo de la Secretaría de Educación (Área Sonora), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (Centro Regional Sonora), y la Peña Taurina Pilo Yáñez por segunda vez (...) Las pistas de Cesárea Tinajero aparecen y se pierden. (591)*

El adjetivo “salvaje” que se anuncia en el título, en todo caso, da cuenta que la pesquisa está guiada por el ritmo de la intuición, de los acontecimientos y del azar, lejos de un método racional, lúcido y objetivo. En este sentido la novela adhiere a los cánones de la serie negra o *hard boiled*, lo que se ratifica con el hecho de que son los propios real visceralistas quienes llevan la muerte a Tinajero, representando el carácter desbocado, fuera de control y antisistemático de la búsqueda. Frente a la muerte de Tinajero el joven García Madero escribe en su diario:

*Los tres estaban manchados de sangre, pero solo Cesárea estaba muerta. Tenía un agujero de bala en el pecho (...) Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea solo para traerle la muerte. (604-605)*

Discursivamente, la novela también ofrece claros indicios de tributar al género policial. Los 93 monólogos, de 53 personajes distintos, en la segunda parte, se anteceden con la identificación del hablante y las referencias temporales y espaciales. De acuerdo a estas instancias de enunciación, y a determinadas marcas textuales que explicitan la presencia de uno o más narratarios, se puede considerar que son las transcripciones de un discurso oral, respuestas a uno o más interrogadores que preguntan por Belano y Lima<sup>36</sup> Sus contenidos permiten seguir la travesía de los poetas por distintos y variados países.

Las pistas para detectar la “presencia invisibilizada” de estos entrevistadores son claras. Ante una pregunta que no se enuncia, Ernesto García Grajales responde: “No, a Belano no lo conocí”. Laura Jáuregui, por su parte, expresa en mayo de 1976:

*¿Ha visto usted alguna vez un documental de esos pájaros que construyen jardines, torres, zonas libres de arbustos en donde ejecutan su danza de seducción? (...) Así era Arturo Belano, un pavo real presumido y tonto (168-169)*

---

<sup>36</sup> En la entrevista a Andrés Ramírez, fechada en 1988, en la ciudad de Barcelona, se lee lo siguiente: “Yo sé que usted ha pasado por trances similares, Belano, así que no se la voy a hacer larga.” Esta entrevista expone en su relación con el otro una anomalía en el sistema. ¿Es Belano el entrevistador? ¿son varios y en distintos momentos? Ezequiel de Rosso se formula estas preguntas y responde: “(...) si los ‘detectives salvajes’ que realizan la encuesta son personajes diferentes, guiados por motivos diferentes, y, por lo tanto, interesados en objetos diferentes, ¿cómo postular la unidad, la clausura que toda crítica postula para un texto?” (De Rosso en Manzoni, 2002: 135)

Ernesto García Grajales dice:

*En mi humildad, **señor**, le diré que soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México (...) (550)*

El texto le asigna a estos investigadores cierto dominio de lo literario lo que unido al hecho que buscan a dos escritores desaparecidos, los perfila como verdaderos críticos. Luis Sebastián Rosado revela en su declaración de abril de 1976:

*Pensé en Claudel, pero ni yo ni ustedes, nos imaginamos a Lima recitando a Claudel ¿verdad? (...) Éstos eran los versos, a ver si ustedes lo adivinan (...) (154)*

Pero también se les puede reconocer como detectives en sentido criminal. Éstos le preguntan a Ernesto García Grajales por el más joven de los poetas real visceralistas y el estudioso responde: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena”. La persona que más sabe sobre el movimiento ¿no conoce a uno de sus integrantes?... ¿por qué entonces el detective, que sabe menos que el experto, pregunta por él? La respuesta no puede venir entonces por la dimensión literaria; lo más probable es que la pesquisa del investigador se haya gatillado con el asesinato de Cesárea, de Alberto y del policía que los acompañaba en Sonora. Hay que recordar que después de esas muertes el joven García Madero dice: “Toda la policía de Sonora debe de ir tras las huellas de mis amigos”. De hecho, Sebastián Rosado confiesa que Piel Divina le refirió una historia “estrafalaria” sobre la desaparición de Ulises Lima en Managua:

*Según él, Lima huía de una organización, o eso creí entender al principio, que pretendía matarlo, de ahí que al encontrarse en Managua decidiera no regresar.*

*Se lo mirara como se lo mirara el relato era inverosímil. Todo había empezado, según Piel Divina, con un viaje que Lima y su amigo Belano hicieron al norte, a principios de 1976. Después de ese viaje ambos empezaron a huir, primero por el DF, juntos, después por Europa, ya cada uno por su cuenta (...) Tras vivir algunos años en Europa Lima volvió a México. Tal vez creyó que todo estaría olvidado, pero los asesinos se materializaron una noche, después de una reunión en la que Lima intentaba reagrupar a los real visceralistas y éste tuvo que volver a huir (349).*

Todo lo anterior sugiere que en realidad en la segunda parte de la novela los “verdaderos” detectives no son Belano y Lima, sino los que interrogan y que después transcriben sus entrevistas a modo de ficha o *dossier* policial. Pero, ¿cuál es el objeto de la búsqueda de estos detectives invisibles?: precisamente los dos poetas real visceralistas quienes, de ser en principio los investigadores ahora son, en palabras de Carlos Monsiváis, “dos perdidos, dos extraviados”. Arturo Belano y Ulises Lima son al mismo tiempo lupa y pista.

Pero la adhesión de *Los detectives salvajes* al género policial se desestabiliza siempre. Por ejemplo, el enigma que moviliza a toda narración detectivesca es constantemente desplazado o puesto fuera de foco. Si canónicamente es la identidad del criminal lo que gatilla la investigación, en el texto es la víctima quien adquiere una condición de opacidad exasperante: Cesárea es una desaparecida, no habla, es un fantasma.

Otra de las transgresiones de Bolaño a los ejes del género es la traslación del crimen desde los hechos conocidos hasta las últimas páginas de la narración. Según Tzvetan Todorov, la diégesis del policial clásico se conduce por la resolución del enigma que plantea el crimen, suceso que ya ocurrió. En la serie negra, en cambio, el

foco se traslada desde el crimen a la pesquisa que éste gatilla, suprimiendo la narración del asesinato y dando cuenta solo de la búsqueda: el relato coincide con la acción. *Los detectives salvajes* no respeta ninguna de esas coordenadas: la muerte de Cesárea Tinajero se produce al final de la obra. El crimen se traslada hacia el futuro, y los protagonistas van hacia su encuentro. El recurso de Bolaño es tan extremo que el asesinato se convierte en un absurdo: después de 604 páginas de buscar a la fundadora del real visceralismo ésta muere arrancando de los disparos como una “mole” que apenas puede correr. Según Grínor Rojo:

*(...) Cesárea se hace presente por esta única vez entre el personal de la novela de Bolaño pero sólo para ser expulsada de inmediato, lo que ocurre durante el curso de una riña que es tan bufonesca como su propia vida y que ostensiblemente es la parodia de un relato policial de tercera o cuarta clase o de una película mexicana de los años cuarenta (En Espinosa, 2003: 71)*

En la narrativa policial de Bolaño, además, es Alberto, el delincuente, el chulo que se maneja en la ilegalidad, quien se comporta como un detective, un sabueso que persigue a los poetas. De hecho Lupe anuncia que el padrote dará con su paradero: “Alberto es como un perro. Tiene mi olor y me va a encontrar” (562).

*Hoy hemos llamado al DF por primera vez. Belano habló con Quim Font. Quim le dijo que el padrote de Lupe sabía donde estábamos y había salido en nuestra búsqueda (583)*

*Esta mañana, mientras desayunábamos en un café de Nogales, vimos a Alberto al volante de su Camaro (...) (587)*

*La presencia (más bien debería decir la inminencia) de Alberto es por momentos tan real como los ruidos nocturnos (593)*

Los detectives Belano y Lima, por su parte, los que buscaban a Cesárea, se convierten en asesinos y por tanto en objetos de búsqueda de otros investigadores que les siguen las huellas. Lo anterior ya estaba expuesto por Piglia en *Respiración artificial*. Allí, una nota a pie de página abre la posibilidad de la metamorfosis, de que el péndulo se mueva desde un extremo al otro y se transite por una bipolaridad: “Por fin: cuando se dice -como Arlt- que todo crítico es un escritor fracasado, ¿no se confirma de hecho un mito clásico de la novela policial?: el detective es siempre un criminal frustrado (o un criminal en potencia)” (2002: 146).

Esta especialísima condición que tiene el escritor de devenir en crítico y el crítico de metamorfosearse en escritor es uno de los factores principales que explica el carácter autorreflexivo de la serie detectivesca. *Los detectives salvajes* ficcionaliza las distintas dimensiones del fenómeno literario y se consume como un texto que gira en torno a una enorme cantidad de textos y autores: escritores latinoamericanos, poetas de vanguardia, novelistas, filósofos, escritores menores. La novela también se cuestiona sobre el ejercicio escritural y plantea a través de sus personajes una mirada oscura, matizada por el poder, los intereses y las rencillas:

*La literatura no es inocente, eso lo sé yo desde que tenía quince años” (Fabio Ernesto Logiacomo, 151)*

*Le dije entonces que yo creía que los poetas eran unos hermafroditas y que sólo entre ellos podían comprenderse (Perla Avilés, 166)*

*¿Sabe qué es lo peor de la literatura?, dijo don Pancracio. Lo sabía, pero hice como que no ¿Qué?, dije. Que uno acaba haciéndose amigo de los literatos. Y la amistad, aunque es un tesoro, acaba con el sentido crítico (Hugo Montero, 340).*

*Según María, a quien acudía cada vez más desanimada, eso era lo normal, la literatura mexicana, probablemente todas las literaturas latinoamericanas, eran así, una secta rígida en donde el perdón era costoso de conseguir (Xóchitl García, 370).*

*A ellos los dos poemas de Encarnación no les gustaron, fueron muy francos conmigo (...) vaya, cosa que por lo demás se aproximaba bastante a lo que yo pensaba y creía, que la pobre Encarnación figuraba en Caborca más que por sus méritos como poetisa, por la debilidad de otra poetisa, ¿verdad?, por la debilidad de Cesárea Tinajero que vaya uno a saber qué le vio a la Encarnación o hasta qué punto llegaban los compromisos que había adquirido con ella o consigo misma. Algo normal en la vida literaria mexicana, publicar a los amigos (272).*

La literatura, en palabras de Julio Martínez, constituye una mafia:

*Ayer sacrificamos a un joven escritor sudamericano en el altar de los sacrificios de nuestra villa. Mientras su sangre goteaba por el bajorrelieve de nuestras ambiciones pensé en mis libros y en el olvido, y eso, por fin, tenía sentido. Un escritor, hemos establecido, no debe parecer un escritor. Debe parecer un banquero, un hijo de papá que envejece sin demasiados temblores, un profesor de matemáticas, un funcionario de prisiones. Dendriformes (...) ¿Cómo no se dan cuenta los jóvenes, los lectores por antonomasia, de que somos unos mentirosos? ¡Si basta con mirarnos! En nuestras jetas está marcada a fuego nuestra impostura! (...) Un escritor debe parecer un censor (...) un articulista de periódico, un enano y debe sobrevivir (...)(485, 486, 487).*

El texto también se plantea la diferencia entre la literatura y la vida misma. Ante la desaparición de Ulises y la necesidad de decírselo a su madre, Xóchitl dice:

*(...) yo soy madre y si algún día un hijo de la chingada me mata a Franz (...) pues no voy a pensar que se murió el gran poeta mexicano (o latinoamericano) sino que voy a retorcerme de dolor y de desesperación y no voy a pensar ni remotamente en la literatura. (344)*

Por su parte, Jacinto Requena revela:

*Y no hablé de Arturo Belano ni de los problemas verdaderos que nos aguardaban, como por ejemplo que yo encontrara trabajo, que tuviéramos dinero para alquilar una casa, que pudiéramos mantenernos a nosotros mismos y a nuestro hijo. No, yo hablé, como todas las noches, de poesía, de creación, y del realismo visceral (...). (185)*

Felipe Müller agrega:

*No abjurábamos de nada, no echábamos pestes sobre nuestros compañeros en México, simplemente decíamos que nosotros ya no formábamos parte del grupo. En realidad, estábamos muy ocupados trabajando e intentando sobrevivir” (244).*

*Los detectives salvajes* también problematiza la relación de la literatura y el dinero.

Dice Xosé Lendoiro:

*(...) nadie pregunta de dónde procede lo que posees, pero es preciso poseer. Algo consustancial si uno quiere dedicarse a su vocación más secreta: los poetas se embelesan ante el espectáculo del dinero. (427)*

Cuando Xóchitl logra publicar su primer poema, y después de recibir su primer cheque, confiesa:

*(...) dejé de escribir poemas (...) y me puse a escribir crónicas, crónicas sobre la Ciudad de México, artículos sobre jardines que ya pocos sabían de su existencia,*



*gacetillas sobre casas coloniales, reportajes sobre determinadas líneas del metro y empecé a publicar todo o casi todo lo que escribía. (371)*

Pero la más clara alusión a los despiadados nexos entre literatura, interés y aprovechamiento es el cruel testimonio de Pablo del Valle en la Feria del Libro, Madrid, julio de 1994:

*Hubo una época en que yo no tenía dinero ni tenía el nombre que ahora tengo; estaba en el paro y me llamaba Pedro García Fernández. Pero tenía talento y era amable. Conocí a una mujer. Vivimos juntos durante un tiempo. Por las mañanas mi mujer salía a trabajar y yo no regresaba hasta las cinco de la tarde. Yo me levantaba cuando oía el leve ruido que hacía la puerta al cerrarse (ella era delicada con mi descanso) y me ponía a escribir (...) Después cuando ya no aguantaba más, le decía adiós y me iba a vagabundear por los bares de Madrid (...) Así fueron pasando los años y durante todo ese tiempo yo chuleé a mi mujer. Finalmente me gané el premio Nuevas Voces del Ayuntamiento de Madrid y de la noche a la mañana me vi en posesión de tres millones de pesetas y de una oferta para trabajar en uno de los más conspicuos periódicos de la capital (...) Estoy escribiendo mi segunda novela. Y dejé a mi mujer (487, 488).*

El dinero no es más que una de las manifestaciones de un tema/eje en la obra de Roberto Bolaño: el coqueteo de la literatura con el poder. El escritor chileno ficcionaliza este tópico en varios textos, pero lo hace de manera paradigmática en *Estrella distante* (2011b) y en *Nocturno de Chile* (2011c). En la primera presenta al crítico Sebastián Urrutia Lacroix coqueteando con los beneficios que le ofrece la autoridad, canalizada en las figuras de Farewell y Pinochet. En la segunda Carlos Wieder es el asesino oculto que amparado en un régimen de excepción, asesina sin castigo. En *Los detectives*

salvajes, Juan García Madero da pistas para comprender que la literatura como un campo donde se enfrentan distintas fuerzas que intentan imponerse:

*El panorama poético, después de todo, era básicamente la lucha (subterránea), el resultado de la pugna entre poetas maricones y poetas maricas por hacerse con la palabra. (83-84)*

Lo literario es descrito por Bolaño como un ambiente sembrado de amenazas, suspicacias y estrategias.

**Marco Antonio Palacios, Feria del Libro, Madrid, julio de 1994.** *He aquí algo sobre el honor de los poetas. Yo tenía diecisiete años y unos deseos irrefrenables de ser escritor. Me preparé. Pero no me quedé quieto mientras me preparaba, pues comprendí que si así lo hacía no triunfaría jamás. Disciplina y un cierto encanto dúctil, ésas son las claves para llegar a donde uno se proponga. Disciplina: escribir cada mañana no menos de seis horas. Escribir cada mañana y corregir por las tardes y leer como un poseso por las noches. Encanto, o encanto dúctil: visitar a los escritores en sus residencias o abordarlos en las presentaciones de libros y decirles a cada uno justo aquello que quiere oír. Aquello que quiere oír desesperadamente (...) Por supuesto, hay que empollar sus obras completas. Hay que citarlos dos o tres veces en cada conversación. ¡Hay que citarlos sin descanso! (...) (490)*

El realismo visceral también se contamina con la lucha por el poder. Jacinto Requena le dice a Juan García Madero que Belano “había hecho la primera purga en el realismo visceral” (97). Los purgados eran Pancho Rodríguez, Piel Divina y tres poetas a quienes no conocía. De hecho “ningún real visceralista asoma la nariz por el café [que frecuenta el poeta chileno]. Todos temen encontrarse aquí con Arturo Belano (...). Según Requena (que de los real visceralistas es sin duda el más flemático), Belano ha

empezado a echar a más poetas del grupo” (100-101). El hecho gatilla el siguiente comentario:

*Belano se cree Breton, dice Requena. En realidad todos los capo di famiglia de la poesía mexicana se creen Breton, suspira. (101)*

La novela de Bolaño representa a la literatura como un grupo oscuro y clandestino compuesto por integrantes que defienden sus intereses mediante mecanismos criminales:

*La mafia de los libreros mexicanos no desmerece en nada a la mafia de los literatos mexicanos. (103)*

De acuerdo a lo que aporta uno de los integrantes del real visceralismo, pareciera ser que el liderazgo de Belano y Lima era normalizador, tendiente incluso a la castración creativa. Rafael Barrios reconoce que el movimiento se empapó de una intensa imaginación después que aquéllos desaparecieron, con experimentaciones en todo el espectro poético:

*Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, performances de una sola persona y sin espectadores, constraintes, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (...) madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la misma, mensajes de solo tres palabras escritos en las paredes (...) poemas en prosa policíacos (se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase la dilucida o no) (...) Incluso sacamos una revista...Nos movimos...Nos movimos...(...). (214)*

Según Foucault, el poder no es un atributo sino una estrategia; es relacional y por eso pasa tanto por las fuerzas dominadas como por las dominantes; además es huidizo y difuso. De acuerdo a ello, el enfrentamiento que caracteriza al *campo* no solo se manifiesta al interior de éste sino también hacia el exterior: los real visceralistas se presentan como un grupo contrario a la poesía de Octavio Paz, considerado el escritor consagrado, el que dicta el canon. Belano y Lima son descritos por Carlos Monsiváis en mayo de 1976 como figuras indóciles, resistentes y marginales:

*Dos jóvenes que no llegarían a los veintitrés, los dos con el pelo larguísimo, más largo que el de cualquier otro poeta (y yo puedo dar fe de la longitud de la cabellera de todos), obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente (...) en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los café que tomamos (los tuve que pagar yo), ni argumentos de peso, ni originalidad en sus planeamientos. Dos perdidos, dos extraviados. (160)*

De acuerdo a los atributos del género policial, *Los detectives salvajes* relata la búsqueda de un origen, el del crimen. Pero la pesquisa detectivesca al poco tiempo se declara abortada porque la realidad, según el texto, está transversalizada por el azar. Joaquim Font, después del manicomio, regresa a su casa y un día “ve pasar” su Impala del 74, gastado por los años, con abolladuras “como si me anduviera buscando por las calles nocturnas del DF” (382). Al final, el arquitecto reconoce: “Mi Impala había vuelto a mi mente. Yo había vuelto a mi mente”. Y concluye:

*Supe entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos (...). (383)*

Andrés Ramírez tenía una vida “destinada al fracaso” (383), pero la casualidad lo coloca frente a sucesivas experiencias que le torcerán la mano a ese destino. Llega como polizón a Barcelona, donde lo comienzan a “atormentar” ciertos números con los que gana la quiniela. Preso de la ambición quiere jugar y ganar de nuevo, una esperanza bastante irracional “porque, vamos a ver, ¿qué motor o qué disfunción era la que hacía aparecer esos guarismos en la parte más clara de mi cabeza? (...)” (389). Frente a los guarismos, Ramírez se comporta como un hermeneuta lógico y racional:

*Una mañana, tal como lo esperaba, volvieron los números. Las secuencias, al principio, eran endemoniadas, pero no tardé en encontrarles su lógica. El secreto consistía en plegarse. Aquella semana hice tres quinielas (con cuatro dobles) y compré dos números de la lotería. Como usted puede apreciar, no estaba muy seguro de mi interpretación. (391)*

Pero más que explorar los números, a Andrés Ramírez lo perturba la naturaleza de su suerte. Y llega a la siguiente conclusión:

*(...) me faltaban los números, me faltaba la chispa de los números dentro de mis ojos, que es como decir que me faltaba una finalidad, o la finalidad. O lo que es lo mismo, al menos según mi óptica, lo que me faltaba era comprender el fenómeno que había puesto en marcha mi fortuna, los números que ya hacía tanto que no me iluminaban la cabeza, y aceptar esa realidad como un hombre. (393)*

Muy en sintonía con la propuesta borgiana en “El arte narrativo y la magia”, lo que Bolaño representa es una historia y una escritura matizada por la contingencia, por la ausencia de plan, por lo descabellado de los acontecimientos, por la falta de una secuencia o de un hilo conductor. El testimonio de Abel Romero ejemplifica esta

constante. Un grupo de amigos conmemora el 11 de septiembre de 1983 en un café de París, y allí hablan del mal y del crimen:

*(...) el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad (...). Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo. (397)*

Si Grínor Rojo entiende a *Los detectives salvajes* como el relato de la búsqueda del origen, un regreso a la madre para dar sentido, la muerte de Cesárea es clausurar el acceso a la causalidad y abrir el espacio donde los investigadores quedan frente a un crimen sin causas, posibilidad absolutamente opuesta a los presupuestos modernos. Bolaño propone entonces una obra en la cual lo que define al detective, la búsqueda de la verdad, se declara inalcanzable y todo su estatuto epistemológico se desestabiliza.

Precisamente el registro novelesco, como dispositivo disciplinario, es polemizado por Roberto Bolaño. Es que el corazón de todo sistema de control social es la constitución de un saber sobre los cuerpos indóciles, es decir, hace entrar la individualidad en un campo documental, conformando un “poder de escritura” como pieza clave de control. Con la descripción de sus rasgos individuales, los sujetos se convierten en focos de conocimiento y pasan a engrosar verdaderos códigos, colocándolos en condición de supervisibilización.

En este sentido *Los detectives salvajes* podría constituir un campo documental sobre los personajes principales (Belano, Lima, Tinajero), algo así como un *dossier*, un archivo sobre dichos escritores/críticos. Sin embargo, la novela termina siendo un

simulacro de registro, un engaño documental. Es que en más de 600 páginas desfila una multiplicidad de “observadores” que aportan distintas miradas/versiones, incluso algunas contradictorias, pero que no conforman un expediente consistente, sólido y creíble. Contrario al afán disciplinario, el texto no logra transparentar o iluminar a los poetas, los que siempre se mantienen en condición de ausentes.

Y si el poder pretende dominar cuerpos indóciles, Bolaño tuerce esa pretensión porque en su relato los detectives/críticos son “presencias invisibilizadas”, su existencia no está corporizada, solo es discursiva. Y porque todos hablan de ellos, pero nadie los ve, porque no son objeto de observación sino solo de relato, no pueden ser controlados: son salvajes. No hay posibilidad de hacer un registro presencial de los escritores, no se puede “dar fe” de ellos, no hay experiencia de su existencia.

Otras formas en que opera el poder también son subvertidas en el texto. Aquél, por ejemplo, pretende neutralizar las problemáticas relaciones con las fuerzas productivas a través de la optimización de la utilidad económica de los individuos. Pero Arturo Belano y Ulises Lima son productivamente nulos: ellos viven por y para la literatura, una práctica que optan realizar más comprometidos con la vida, con el curso de los acontecimientos, muy lejos de la escritura como mercancía, invisibilizados en el mercado. Como asegura Piglia en *Crítica y ficción*:

*Creo que la política de la sociedad en relación con la literatura es sacarla de ahí. Yo siempre digo en broma [...] que esta sociedad no inventaría la literatura si no la hubiera encontrado hecha. No se le hubiera ocurrido a la sociedad capitalista inventar una práctica tan privada, tan improductiva desde el punto de vista económico. (172)*

Ulises Lima vive por y para la literatura, escribe en los márgenes de los libros y lee en la ducha, pero económicamente no tiene rendimiento. En Israel mendiga y vive de la caridad de sus amigos, y a pesar de que éstos insisten en que busque trabajo, el poeta no lo hace. En el *kibbutz* donde vive por un tiempo no colabora con los quehaceres grupales y termina siendo expulsado porque además contrae una deuda con el economato.

En el ámbito literario Roberto Bolaño ficcionaliza a un movimiento vanguardista que se manifiesta contrario al poeta canonizado. Es que el poder disciplinario impone grados de normalidad que son concebidos como signos de pertenencia a un cuerpo social y respecto de los cuales se establece un dominio de homogeneidad y otro de desviación. La normalización castiga la inobservancia a la norma y valora la adecuación a la regla. Lo anterior permite la calificación de las personas en torno a divisiones binarias y antinómicas que fijan lo normal y lo anormal a través de gratificaciones para el primero y sanciones para el segundo. Se trata de un régimen de disciplinamiento a través de los ascensos -permitiendo ganar rangos y puestos-, y castigando la resistencia -haciendo retroceder y degradando-. En este contexto la crítica literaria opera como instancia de reconocimiento al determinar los individuos que integran el canon y relegando a los que no adhieren a las pautas. Octavio Paz es el personaje que hipercondensa la figura del escritor que tiene el poder. Juan García Madero dice:

*El único poeta mexicano que sabe de memoria estas cosas es Octavio Paz (nuestro gran enemigo), el resto no tiene ni idea. (14)*

*Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda (...) (30)*



Luis Sebastián Rosado:

*Por supuesto en el panorama literario yo defendí en todo momento lo que hacía Octavio Paz. Por supuesto, a ellos solo parecía gustarles lo que hacían ellos mismos. (153)*

Carlos Monsiváis:

*Dos jóvenes [Belano y Lima] obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente (...) (160)*

En su vinculación con el poder, Paz se transforma en enemigo de los real visceralistas. Piel Divina le confiesa a Luis Sebastián Rosado que el grupo está preparando “algo grande” contra el Premio Nobel:

*Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la ida de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre María-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevando en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero (...) (171)*

Pero Bolaño, ya casi al final de la novela, coloca al escritor canonizado, a “don Octavio”, en diálogo con lo marginal, pues lo sitúa en Parque Hundido, “un lugar que si quieren mi opinión no tiene el más mínimo interés, antes puede que sí, hoy está convertido en una selva donde campean los ladrones y los violadores, los teporochos y las mujeres de la mala vida” (504). Allí, Paz da vueltas en círculos y se encuentra con

Ulises Lima, quien “ni siquiera levantó la cabeza”. Al final del episodio el escritor reconocido y el que no quiere serlo, entablan “una conversación distendida, serena, tolerante. Después el poeta Ulises Lima se levantó, le estrechó la mano a don Octavio y se marchó” (510).



*Soñé que era un detective viejo y enfermo y que buscaba gente perdida hace tiempo. A veces me miraba casualmente en un espejo y reconocía a Roberto Bolaño.*  
Roberto Bolaño

## CONCLUSIONES

### ***Respiración artificial* de Ricardo Piglia:**

Ricardo Piglia materializa en *Respiración artificial* la propuesta que hace en *Crítica y ficción* y que conecta a la crítica literaria con la novela policial, al crítico con el detective, al escritor con el criminal y a la búsqueda del sentido de la obra con la investigación del crimen. En efecto, el texto está poblado de personajes que persiguen algo que se relaciona con lo literario, lo bibliográfico y lo documental: algunos buscan a un escritor, otros intentan recuperar papeles y carpetas, están los que se obsesionan con descifrar mensajes y los que reflexionan sobre libros, autores, la tradición y los géneros.

Lo policial tributa al perfil del crítico porque lo sitúa en una búsqueda gatillada por algo desconocido. El mismo Piglia reconoce que “si yo he hecho algo con el género, ha sido trabajar el modelo de la investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma de relación con objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo” (2001a: 177).

Es que lo que definitivamente está en juego en esta simbiosis entre literatura y crimen es un propósito central: la búsqueda de la verdad, la que se presenta ante el crítico/detective como un misterio que hay que descifrar, iluminar y desocultar.

La novela conduce a relacionar esa investigación de la verdad con lo visual, proponiendo una crítica transversalizada por el atributo óptico. Siguiendo a Jean Starobinski, ese tipo de interpretación supone a un hermeneuta que observa el texto desde una cerradura, con la intención de un *voyeur* que intenta transparentar la realidad visible que es el texto, y que como toda obra de arte, hace gala de un evidente exhibicionismo. La crítica sería entonces una especie de observatorio y el crítico/detective operaría como el vigilante panóptico que bajo la autoridad de la mirada constituirá al escritor y a su obra en objetos de conocimiento, actualizando así una de las condiciones esenciales del poder: el saber.

*Respiración artificial*, sin embargo, desbarata cualquier intento de mirada perfecta. Ella propone un ejercicio interpretativo condicionado por los defectos del ojo, órgano incapaz de asegurar la nitidez y la claridad de una supuesta omnivisión. El ejercicio crítico, según Starobinski, transita erráticamente entre los dos polos de la observación, la distancia y el acercamiento: “La crítica completa quizás no sea la que aspira a la totalidad (como hace *le regard surplomblant*) ni la que inspira a la intimidad (como hace la intuición identificativa); es la mirada que sabe cómo demandar, en su rotación, distancia e intimidad, sabiendo de antemano que la verdad no está en uno u otro intento, sino en el movimiento que pasa, infatigablemente, de uno a otro. No hay que rechazar ni el vértigo de la distancia ni el de la proximidad; hay que desear ese doble exceso en el que la mirada siempre está a punto de perder todos sus poderes”, dice Starobinski. (2002: 26).

La novela de Piglia registra precisamente esos dos puntos extremos de la mirada. Arocena representa la quintaesencia del crítico que se sitúa tan cerca de su objeto de estudio, estrecha tanto el foco, que confía en conseguir una imagen perfecta. Desde esa posición se transforma en un hermeneuta obsesivo que se cree capaz de resolver el enigma escritural, encontrar el mensaje oculto aunque éste no exista. Para ello, ejecutando un pensamiento lógico e incluso matemático/estadístico, y una visión de aumento, pretende una interpretación que le asegure minimizar las posibles desviaciones respecto de un supuesto significado único y neutralizar la ambigüedad. Arocena se comporta como un crítico vigilante que cree ver hipercorrectamente.

Por el otro lado está Enrique Ossorio, el intérprete que se aleja de la realidad que quiere comprender, distancia representada por el exilio. Desde esa posición obtiene una imagen lejana, sin los detalles y sutilezas que le permitan una mejor comprensión. Arrastrando solo los papeles que obtuvo en su calidad de secretario de Rosas, Ossorio no puede, desde la lejanía de New York, leer de manera acertada la historia argentina. Su visión resulta distorsionada y su mirada será incomprendida y deslegitimada.

Arocena y Ossorio son ejemplos de que toda función de conocimiento es siempre destructiva. Como lo dice Tardewski, saber es una tragedia; ver, sería entonces, una condena. Piglia subvierte así una de las coordenadas esenciales del régimen disciplinario, aquella que establece que el conocimiento es el corazón del poder. En su novela el que cree conocer adecuadamente se autodestruye: Enrique Ossorio se suicida en el destierro y Arocena termina como un paranoico y un desquiciado. La tragedia la anuncia el mismo Renzi cuando le dice a Maggi: "(...) dedicado tal cual estás

a hurgar en el misterio de la vida de otros hombres (de otro hombre: Enrique Ossorio) has terminado por parecerte al objeto investigado”.

La idea de una crítica denigrada en su función de iluminar la verdad del texto es reforzada frecuentemente con las referencias a Ludwig Wittgenstein, el filósofo alemán que distingue entre “ver” y “ver como”. De acuerdo a ello, la interpretación sería la manifestación paradigmática de la segunda forma: una lectura superior a la mera percepción y que se relaciona con el descifrar, con “notar un aspecto” en el que los demás no reparan, práctica asociada a una competencia, a la posesión de un aparato conceptual y al dominio de una técnica. Los individuales recursos involucrados en esta manera de *ver* la obra perfilan a la crítica como una empresa relativa: el texto es plurisignificativo, lo *vemos* según lo interpretamos, su comprensión depende de una subjetividad como lo demuestra la wittgenstiana silueta del pato-conejo. En *Blanco nocturno* (2010) el detective Croce le dice al periodista Emilio Renzi: “Comprender (...) no es descubrir hechos, ni extraer inferencias lógicas, ni menos todavía construir teorías: es sólo adoptar el punto de vista adecuado para percibir la realidad” (143).

La denigración epistemológica de la vista como camino de acceso al significado se ficcionaliza a través de una serie de invisibilizaciones. La primera de ellas es la ausencia o desaparición del escritor, en este caso de Marcelo Maggi. Al final del texto, el crítico/detective no dará con su objeto de búsqueda, y a pesar de que el texto genera expectativas sobre el encuentro, el autor continuará sin poder ser visto y le legará a su sobrino las “claves de su ausencia”.

Pero no solo el escritor no se ve: tampoco **la obra**. Nadie escribe el relato que quiere: ni Enrique Ossorio su novela futurista, ni Maggi la historia del secretario de Rosas, ni Tardewski su investigación en la Universidad de Cambridge. Incluso cuando la obra existe, como *La prolijidad de lo real* de Emilio Renzi, se esconde en las últimas vitrinas de una librería bonaerense.

Tampoco se conoce la causalidad de los hechos. Renzi nunca sabe las razones de la desaparición de Maggi, éste tampoco logra descifrar el sentido de la vida de Enrique Ossorio, Tardewski continúa cuestionándose el destino de sus renunciadas, Arocena no da con el significado de los textos que lee y Luciano Ossorio aún se pregunta por su condición. Estas derrotas se explican porque en la búsqueda de los críticos/detectives participa copiosamente el azar, factor que en el texto se representa de manera modelar en el trabajo bibliográfico que desarrolla Tardewski en una prestigiosa biblioteca inglesa, punto de inicio de un impredecible recorrido que lo lleva, al final de sus días, a un pueblo escondido de la pampa argentina.

La imposibilidad de desocultar al escritor, a la obra y su explicación, perfilan a *Respiración artificial* como una novela que muy lejos de la pretensión visibilizadora que se le supone a este registro ficcional, que identifica e individualiza personajes y acciones, gira en torno a puntos ciegos. Éstos no son los enigmas policiales que quieren descifrar los críticos/detectives, porque éstos pueden transparentarse por difícil que sea. Se trata más bien de un cierto “silencio” que hay en el texto, como dice Piglia, que sostiene la tensión de la intriga y frente al cual la crítica evidencia su vulnerabilidad pues no depende del ejercicio interpretativo. “No se trata de un elemento ambiguo que

el crítico atribuye al funcionamiento de la literatura, que siempre es polivalente y abierto, sino que el relato está construido sobre un punto ciego a partir del cual es muy difícil estabilizarlo” (2001a: 210).

Si en literatura lo más importante se mantiene oculto (como dice Marconi) el crítico/detective asume su búsqueda como una empresa fracasada, a lo más tentativa, jamás total, definitiva o inequívoca. El punto ciego de la narración es el destino órfico de la crítica literaria pues ella solo es posible a partir de la oscuridad y de la ausencia.

La construcción discursiva de la novela de Piglia también colabora en afirmar esa “decepción visual” en la que termina el acto analítico. El afán extremadamente atributivo de los enunciados da cuenta de una realidad compuesta de múltiples versiones, fraccionada en varias miradas, ninguna de las cuales tiene un afán de completud. El significado del texto, del crimen, se concibe así como una obra multifocal que depende de la perspectiva o punto de observación. Los narradores de primer grado derivan a los de segundo, invisibilizando a un enunciator panóptico que lo ve y lo dice todo, que dispone de totales prerrogativas de conocimiento y que impone una manera vertical de percibir los hechos de la historia.

Desde la dimensión escritural la apuesta de Piglia por una visión menospreciada también se materializa en la exaltación de la oralidad. El estilo de *Respiración artificial*, y el programa estético de Piglia, tributan a una literatura donde irrumpen las voces que conducen el sonido, las entonaciones, los ritmos, los tonos, los giros y los silencios. La novela está escrita precisamente bajo la forma del diálogo y la epístola, registros que



rescatan lo auditivo. Se trata del privilegio de un código menor frente a la supremacía de lo literario o gramatológico.

La novela de Ricardo Piglia hace una valoración política e ideológica de la oralidad a través del rescate de los variados matices de la lengua, que así se vuelve plural y democrática: se “presta oído” a aquellas voces silenciadas por el poder, representadas por el académico fracasado, el literato principiante y desconocido, el opositor, el desertor, el traidor, el paralítico, el derrotado y el extranjero. A través de los múltiples discursos que pueblan el relato, se reivindica al que cuenta, el narrador, y al que escucha, el narratario.

La polifonía subvierte el paradigma basado en la imposición de una verdad única y dominante y hace visibles las distintas formas de ver el mundo. Son los predicados del dialogismo de Bajtín, su heteroglosia, su carnavalesco festival de registros. *Respiración artificial* se perfila así, parafraseando a Piglia en *Crítica y ficción*, como una trama de relatos, una red discursiva de formas de decir. “La literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales” (2001a: 11). Lejos de la versión pública, Ricardo Piglia le da espacio en su texto a las miradas marginales de la realidad.

El rescate de lo oral podría entenderse también como la respuesta del escritor argentino a “El narrador”, ensayo de Walter Benjamin. El relato, que nació precisamente para dar cuenta de lo vivido, ha sido reemplazado, sostiene el crítico alemán, por la información (y ésta por la sensación) y su afán explicativo y orientador. El fenómeno ha desembocado en que aquél se ha alejado de la palabra viva para sobrevivir en lo textual y principalmente en la novela. *Respiración artificial* sería un intento de recuperar

en la escritura una tradición oral perdida y una de las soluciones a la pregunta que se enuncia en el mismo texto: ¿cómo narrar los hechos reales? El estilo del texto adquiere así el tono y el ritmo de una transcripción de palabras que se “escuchan” y sus personajes se convierten en verdaderos oráculos, contadores de historias.

Ricardo Piglia reivindica al oído como órgano epistemológico y construye un texto donde no hay nada que ver porque su trama se resuelve más bien en el diálogo. Y es precisamente a través de este recurso que la crítica adquiere un carácter compartido y construido más que personal y legitimado por una firma, como en el concepto tradicional. Renzi y Marconi discuten sobre la literatura argentina del siglo XIX y en ese intercambio Piglia parece sugerir una crítica abonada por voces múltiples, incluso contradictorias. Marconi desde su posición marginal y Renzi influenciado por su centralismo intentan comprender a Borges y Arlt, y con ello desestabilizan el concepto de un intérprete único, monológico y dominante que tiene el poder del discurso frente a la obra. Se trata de una crítica en intención hipertextual que rescata los discursos ajenos que aquélla ya ha generado y que establece un diálogo que disuelve un punto de vista exclusivo.

Es lo que propone Michel Foucault en “¿Qué es un autor?” y que se puede aplicar a la tarea interpretativa. Allí el crítico francés reconoce que uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea, lo que constituye la marca del escritor, es la singularidad de su ausencia: representa el papel de muerto en el juego de la escritura. La ficción de Piglia, por tanto, desbarata la individualidad, personal/textual, en beneficio de amplias “formaciones discursivas”. Entre el aluvión de escrituras y

voces ajenas el sujeto de la escritura crítica se desvanece y cede su pretendida unicidad y clarividencia textuales a favor de un discurso híbrido y plural.

El oído se constituirá entonces como órgano de conocimiento en el acto crítico. La entonación oral del relato implica “escuchar” el texto que se analiza: oírlo, no leerlo, como dice Borges. El crítico será el interlocutor del mensaje autoral, la “silueta de un oyente fuera de lugar en la fijeza de la escritura” (Rodríguez: 2009). Se trata de romper el predominio visual que implica la acción de leer y hacer entrar en la comprensión de la obra a un sentido relegado y menospreciado en su potencia gnoseológica.

La novela de Ricardo Piglia también plantea desde el principio la tensión entre la experiencia y su sentido, entre el mundo real (de los hechos) y el mundo del lenguaje (el discurso de los hechos). La cita de TS Elliot que sirve de epígrafe al texto, “*We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience*”, conduce a enmarcarlo precisamente en la crisis diagnosticada por Walter Benjamin. La experiencia habría desaparecido como un valor para ser transmitido, fenómeno que se habría generado con la dispersión, fragmentación, el peso de la violencia social y los relatos de la prensa y el Estado, entre otros factores.

Frente a esa situación, el discurso crítico, entendido como lenguaje segundo, ya no pretenderá encontrar el significado del texto primero y su relación con la realidad, sino que, al igual que la ficción, se replegará en una autorreflexión y consistirá más que nada en una metacrítica. Dicho perfil se facilita con el acercamiento de la novela a las claves del género policial, reconocido por su atributo metaficcional. Las citas, la

literatura, los registros lingüísticos, los documentos, las cartas: todos son el argumento de *Respiración artificial*.

El autotematismo constituye la opción pigliana por el antipoder: la claridad que se le suponía a la novela y a su análisis para mostrar la realidad (su sesgo realista) se declara fracasado. La literatura y la crítica se vuelcan sobre sí misma y elaboran una retórica que analiza su propio ser sembrando con ello la semilla de la transgresión porque “para ser subversiva, la crítica no necesita juzgar: le basta hablar del lenguaje, en vez de servirse de él” (Barthes, 1972: 8). Es que el discurso, siguiendo a Foucault y Bourdieu, es un espacio apetecido y ocupado por los mecanismos de autoridad y control, que no toleran que el lenguaje se autoanalice. “La palabra desdoblada es objeto de una especial vigilancia” asegura Barthes (7). El pensador francés agrega: “Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso” (7).

Ricardo Piglia resuelve así el corte entre un mundo material y otro imaginario, entre los hechos y su narración, entre las cosas y las palabras a favor de la experiencia del lenguaje: eso es lo que narra *Respiración artificial*, un nuevo tipo de vivencia anclada en la escritura. Es que la crisis de la experiencia conduce paradójicamente hacia un afuera, lo real, un “más allá de las alambradas del lenguaje”, espacio donde habita lo indecible. Perdidos los significados el relato se repliega sobre sí mismo manifestándose como una construcción, de ahí el cuestionamiento constante sobre las formas de narrar.

Al privilegiar la discursividad en cuanto práctica, la novela de Ricardo Piglia al final se desconecta del problema de la verdad, renuncia a portar lo absoluto y se autorrefiere en su sentido, retirándose del “mundo de los hechos”. Si ya no hay

referente, la obra se vuelve un artefacto porque, como dice Blanchot, lo que el arte siempre quiere afirmar es el arte.

La metacrítica que ejerce Ricardo Piglia se puede concebir, visualmente, como una tensión entre visibilizar y ser visibilizado. Es que la crítica, por un lado, al constituir al autor y su obra en objetos de conocimiento, despliega sobre ellos los mecanismos que son propios de su vocación vigilante (individualiza, diferencia, desglosa, descompone y analiza) estableciendo una determinada lectura. Al hacerlo, de alguna manera también transparenta el lugar desde el que se lee y sus condiciones de enunciación. La mirada del crítico deja entrever entonces una poética, un estado de la situación histórica, personal o cultural, y también un concepto de literatura.

Por otro lado, el crítico también es observado pues a él, al igual que al escritor, se le aplican las coordenadas de funcionamiento del panóptico, siendo objeto de una vigilancia/saber por parte de sus pares, que son los verdaderos receptores de los discursos críticos. Éstos circularán en el *campo* en una dinámica enmarcada por la lucha de fuerzas, buscando la legitimación y también la mirada de los otros pues, como sostiene Clara María Parra, la no producción, la invisibilización, equivale a la muerte dentro del *campo*.

A partir de estos polos visuales el ejercicio interpretativo se constituye como un juego de doble faz, pues según Starobinski, "(...) no es fácil mantener los ojos abiertos, recibir la mirada que nos busca. Pero en el caso de la crítica, como en el de toda empresa de conocimiento, debemos decir: *mira para ser mirado*" (Jay, 2007: 73).

En ese contexto, *Respiración artificial* es la toma de posesión de un Piglia crítico que sostiene una literatura del fracaso: lo que no se puede ver, el punto ciego, es paradójicamente el centro organizador del relato. La propuesta del autor argentino es la de una pérdida: también “hay que hacer la historia de las derrotas” le dice Marcelo Maggi a su sobrino. *Respiración artificial* es efectivamente la narración de la imposibilidad de transparentar lo oculto, de visibilizar lo que el ejercicio interpretativo pretende. Es la figura de un crítico/detective abatido, un *loser*.

No hay otra forma de sobrevivir literariamente más que en esa condición. Esa supervivencia depende de la capacidad de visibilizar el vacío: no se puede narrar por lo que hay que narrar esa imposibilidad. Se trata del postulado de Samuel Beckett: en literatura no hay nada que expresar, “nada que sirva de punto de partida para expresar, ni poder para expresar, ni deseo de expresar a lo cual se suma la obligación de expresar” (Sontag, 2009).

La propuesta literaria de Ricardo Piglia consiste en mostrar tanto que finalmente lo que se logra es una ceguera. Su novela se vuelca a un afán de contar por contar, a una intensidad textual que se manifiesta en un verdadero aluvión de discursos que no tributan a la búsqueda de la verdad, sino que son solo impostura. Se trata de una exageración discursiva, una “pérdida de tiempo” porque “*si hemos hablado tanto, si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él, sobre el profesor*” (215). Piglia sería uno de aquellos escritores miopes, según la clasificación de Du Camp, que se acercan tanto a su objeto de observación que lo aumentan y lo deforman. El escritor argentino daría cuenta de una visión magnificada

pero inconsistente: “el espectador mira y cree ver monstruos allí donde no había más que criaturas humanas semejantes a él” (Tabarovsky, 2011: 137).

Esa mirada excesiva no logra iluminar la historia de los personajes para dar con el origen y el significado que se pretende restaurar. Lo indecible, lo oculto, se llena con una máquina textual que solo pretende, como confiesa Tardewski, llenar el tiempo y el vacío: no se logra develar la experiencia dadora de sentido. La multiplicidad de historias, diálogos, mensajes y documentos operan, siguiendo a Paul Virilio, por acumulación, lo que significa la “suspensión pura y simple por aceleración” (1988: 23). Es el concepto de una literatura como ejercicio de presentación más que de representación, el privilegio del mostrar más que de demostrar.

Ante dicha intensidad, la crítica se concibe como un ejercicio desapegado del valor de verdad y más dedicado a establecer “valideces” que a imponer una determinada lectura de los textos. Es decir, replantearse más como estudio que como interpretación.

A través de la escritura que encripta y oculta una verdad, Ricardo Piglia subvierte el paradigma ocularcéntrico. Éste concibe el lenguaje como un dispositivo a través del cual el poder transparenta una determinada versión de la realidad y se legitima para que permee hasta en los rincones más nimios y se imponga como única y monopólica, neutralizando los discursos de resistencia. Frente a esta verdad lumínica se sitúa el registro literario, un discurso simbólico que esconde un secreto, que es torcido y hermético y en el cual se agazapa una mirada alternativa a la oficial: “El arte de investigar no es tan simple como el arte de matar. Pero en el arte de narrar lo que se

investiga es aún menos simple. El viajero recorre la superficie y las conexiones (que son conexiones de los que resisten) que no son visibles en ese nivel porque lo serían también para el estado represivo” (Iglesias en Rodríguez Pérsico, 2004: 104).

Lo que trasunta en la novela de Piglia es la crisis de un proyecto cultural donde la luz de la razón iluminaba una realidad consistente y armoniosa. El nombre de la segunda parte, “Descartes”, es un gesto paródico precisamente para un segmento que propone que en la lucidez y la inteligencia del ser humano vive la semilla de su contrario. *El Discurso del Método* y *Mi lucha*, el texto que sostiene la ideología nazi y los campos de concentración, punto histórico que según Lyotard marca el fracaso de los postulados de la modernidad, serían las dos caras de la misma moneda: el libro de Hitler es la razón llevada al extremo. El cogito, “ese huevo infernal empollado por Descartes” junto a la luz de su chimenea, “produce monstruos (...) esa razón nos llevó directo a *Mi lucha*”.

Así, si un factor implica a su alteridad extrema, entonces lo verdadero no está en ninguna parte. La razón y sus escoltas ópticos no son garantía para conocer la realidad: la misma luz que guía la búsqueda del ser puede provocar la ceguera. Conclusión: la vía de acceso al sentido a través de la razón es un fracaso.

Lo anterior redunda en un crítico/detective que persigue un **sentido nómada**, siempre en fuga, imposible de aprehender en la completud y univocidad que supone el racionalismo secular. La literatura que realice el registro de una empresa de conocimiento contará solo la búsqueda, lo que en la novela de Piglia se ficcionaliza en los distintos viajes que emprenden los personajes de la obra, recorridos topográficos y



vitales: el de Renzi a Entre Ríos, el de Tardewski desde Europa a Argentina, el de Enrique Ossorio desde Argentina a Nueva York, el de Maggi hacia el lugar y el momento de su desaparición. De ahí para adelante el relato se cierra como resultado, fracasa, y se abre a la ambigüedad, el relativismo y la polisemia. Paralelamente se abre a la crítica, a la metacrítica, a una forma narrativa donde la búsqueda del sentido se manifiesta como el relato de una investigación.

### ***Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño**

Con *Los detectives salvajes* Roberto Bolaño polemiza con el régimen social y cultural surgido en Europa a mediados del siglo XIX. La modernidad se basó en un estatuto epistemológico que declaró la posibilidad de un abordaje objetivo y lógico de la realidad, la que tendería al progreso sujeta a los ritmos de un tiempo lineal y de una historia orientada a un punto terminal y estable. La luz de la razón iluminaría aquel camino de superación de la humanidad y el más noble de los sentidos colaboraría a través de una mirada lúcida y nítida capaz de acceder a la verdad.

Bolaño presenta una ficción que declara en crisis todos aquellos predicados. De hecho su estructura se basa en una secuencialidad cronológica entre los capítulos primero y último, que se interrumpe con un capítulo intermedio que tiene una extensión de veinte años. Pero lo que principalmente se subvierte en el texto es la capacidad del ojo como mecanismo de conocimiento y, con ello, una de las coordenadas principales en las que se basa el poder. Es que a través de la potencia visual las sociedades disciplinarias han logrado aquello por lo cual perviven: el saber y el conocimiento de los individuos que la componen. La novela del escritor chileno manifiesta un evidente anti

logocentrismo, desplegando estrategias que dan cuenta de una mirada denigrada que nada tiene que ver con la supuesta “supervisión” del “más noble de los sentidos”.

Una de las más evidentes manifestaciones de esa crítica ocular es la manera en que se perfila a los principales actantes de la narración. Los detectives se muestran como unos enfermos visuales que no logran descifrar el enigma que gatilla el crimen. Por el contrario, ellos deforman, exageran o minimizan la mirada, recordando que el órgano visual tiene un punto ciego que le impide ver cierta parcela de la realidad. El propósito de resolver el misterio resulta salvaje, falible y fracasado: los investigadores nunca iluminan sus objetos de búsqueda.

Dicha denigración epistemológica/óptica puede extrapolarse al crítico de libros, pues el detective es una de las formas ficcionales del intérprete bibliográfico. La línea argumental de *Los detectives salvajes* conecta de manera evidente lo literario con lo policial. La búsqueda de las huellas dejada por una escritora desaparecida en México en los años treinta, Cesárea Tinajero, por parte de dos jóvenes poetas, Ulises Lima y Arturo Belano, es la historia que perfila a estos personajes principales como verdaderos críticos/detectives.

La novela refiere precisamente la investigación de los muchachos sobre la vida y obra de Tinajero, tras cuyos “papeles perdidos (...) ocultos en hemerotecas y librerías de viejo del DF” (91), parten una noche de año nuevo. Ya en la segunda parte, Amadeo Salvatierra recuerda, en enero de 1976, las conversaciones que mantuvo con ellos en su calidad de estudiosos del estridentismo. En ese encuentro ellos le prometen que

“vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero” (553).

La búsqueda conduce a los aprendices de poeta por varios poblados del desierto de Sonora. Allí hacen preguntas, visitan bibliotecas, se entrevistan con testigos y revisan documentos y papeles hasta dar con el rastro de la fundadora del realismo visceral en Santa Teresa, porque Belano estaba “convencido de que un poeta siempre deja huellas escritas” (584). Los críticos Belano y Lima se muestran como detectives obsesionados por las referencias situacionales, el testimonio, la entrevista, la versión de testigos y la observación.

La segunda parte, constituida por 93 monólogos de 53 personajes, también adscribe al género, pues otros críticos/detectives, cuya existencia se infiere precisamente de algunos de esos testimonios, pretenden dar ahora con el paradero de Arturo Belano y Ulises Lima, desaparecidos después de involucrarse en el crimen de Cesárea Tinajero en Sonora. De acuerdo a la composición gramatical de los segmentos de este capítulo, los poetas chileno y mexicano son nombrados como sujetos del enunciado por lo que ya no pueden ser los detectives que anuncia el título.

A modo de respuesta a las interrogantes de aquellos investigadores invisibles, los 53 narradores relatan los episodios en que tuvieron relación con los dos jóvenes poetas real visceralistas en alguno de los años que van desde 1976 hasta 1996. La “presencia oscurecida” de estos detectives innominados se deriva de lo que propone Barthes: “(...) el estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo, donde uno está seguro que éste no está. Inversamente, en este texto presuntamente colectivo que estoy leyendo, a veces, el estereotipo (la escribanía) cede y aparece la escritura; estoy

seguro entonces que ese fragmento de enunciado fue producido por un cuerpo” (1978: 98).

La invisibilidad de estos perseguidores condensa la condición del sujeto crítico: un vigilante que mira desde la sombra a un texto dispuesto para la observación, es decir, ver sin ser visto. Los detectives invisibles hacen realidad la premisa del panoptismo. La efectividad del dispositivo crítico descansa precisamente en el talento del vigilante para ocultar el lugar preciso y la posición concreta desde donde escribe, su concepción de la literatura, muchas veces enmascarado por el método. El hermeneuta oscurece la zona donde ancla la trama de intereses que sostiene su análisis.

La investigación detectivesca responde al eje central en torno al cual se moviliza la serie policial, la búsqueda de la verdad, que alegóricamente se consigue cuando se precisan las circunstancias del crimen. Su accionar responde a un “delirio interpretativo”, una intención de desciframiento que intenta borrar el azar, porque todo obedecería a una causa.

Pero al contrario de los cánones del género, donde el detective encuentra lo que persigue, la vocación de Bolaño es solo narrar las búsquedas, concluyan con éxito, sin él o no concluyan. La investigación es definitivamente el factor determinante en su narrativa: García Madero busca al real visceralismo y a través de él a sí mismo, Belano y Lima quieren dar con el paradero de Cesárea Tinajero, el “padrote” persigue a Lupe, la policía va tras el rastro de los responsables de la muerte de Cesárea, quienes interrogan en la segunda parte pretenden a Belano y Lima... el crítico/lector busca el sentido de la obra.

Por ello, contra uno de los principales postulados disciplinarios, fijar y estancar, la pesquisa de los críticos/detectives gatilla un viaje constante. Frente al enigma se inicia un recorrido topográfico o metodológico que mantiene a los buscadores en un permanente nomadismo. Las coordenadas del periplo quedan estampadas en los lugares de enunciación que se señalan en la novela. Ello propone una obra siempre abierta a las distintas miradas críticas, un texto que no se inmoviliza y que por el contrario se metamorfiza dependiendo del punto de vista. La crítica se aleja de los afanes de canonización de ciertas lecturas y de la verdadera entronización de ciertos sujetos críticos, cuyas focalizaciones conectan casi siempre con el poder y su afán de legitimar una determinada versión. La interpretación de los textos se entiende como una exploración y una propuesta y los sentidos se conciben móviles, en tránsito, inaprehensibles en una singularidad.

El viaje sugiere además que la mirada del hermeneuta debe ser la de un turista, es decir, una visión fragmentada, una vivencia fraccionada del texto, donde los significados ya no responden a un ordenado y jerarquizado diagrama, sino a una vivencia única y personal. El tránsito permanente del crítico/detective también conecta con el extraterritorio<sup>37</sup>, aquel espacio ajeno que desarma las certezas y los totalismos y donde se habla un lenguaje impropio que llama al cuestionamiento constante y la contravención sin supersticiones. El “viaje crítico” que se propone en la obra es mirando hacia atrás “en línea recta hacia lo desconocido”.

---

<sup>37</sup> En “Los crímenes de la calle Morgue” los testigos del asesinato de madame L’Espanaye y su hija Camille atribuyen la voz del supuesto criminal a hablantes de diversos idiomas. El cuento propone así que el asesino/escritor del crimen, es siempre un foráneo, alguien que no habla la propia lengua, un otro.

El mismo Bolaño puede dar fe de este nomadismo: su vida, en tránsito por diferentes lugares, lo convirtió en un escritor, y en una escritura, en permanente exilio. Su propuesta no está anclada a una literatura nacional, no sólo por sus residencias, sino también por sus lecturas.

Pero la investigación en *Los detectives salvajes* no tiene posibilidad de clausurar la escritura: el crítico planteará preguntas, podrá conjeturar o trabajar sobre hipótesis, pero no resolverá, no recompondrá la historia mutilada. Por eso aplican perfectamente las palabras de Roland Barthes en *S/Z*: "Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho (...) En este texto ideal las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna pueda reinar sobre las demás" (1970: 3). La novela se constituye entonces como un texto plurisignificativo cuya comprensión estará diseminada en las fragmentarias visiones que convocan a seguir los rastros.

Bolaño inscribe la práctica literaria en un contexto epistemológico matizado por lo visual. En conexión con la estética vanguardista, el sujeto que pretende la verdad se concibe como un dispositivo de observación dotado de unas facultades de percepción que le permiten "leer" la realidad que desea conocer. Pero la propuesta ocular bolañeana está muy lejos de un estado visual lúcido, normalizado o sensato. Es que el estado de 'videncia' que implicaría el modo de conocimiento literario se lograría, según el autor chileno, en conexión con lo propuesto por Rimbaud: mediante una profunda y sistemática perversión sensorial. "El poeta -escribe- se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de los sentidos". Y también: "El poeta necesitará de

toda su fe, de toda su sobrehumana fortaleza, para convertirse en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y el sabio supremo". Los críticos/detectives de Bolaño orientan su búsqueda basados en una mirada abatida que no puede más que volver constantemente sobre un punto ciego que desbarata toda pretensión de nitidez.

Una de las estrategias ficcionales para dar cuenta de aquella frustración visual es "Sión", obra que funda el movimiento poético real visceralista. Compuesto solo de dibujos, este poema no pretende un hilo lógico, rompe con los ejes espacio/temporales y más bien tiende a la opacidad carente de significado, la incoherencia, la discontinuidad y el hermetismo. "Sión" hipercondensa el repliegue de la novela respecto de una norma comunicativa basada en la claridad, en la luminosidad o en la transparencia lingüística: sus dibujos, soñados hace mucho tiempo por Lima en sus noches de desasosiego febril, parten representando la calma y terminan en desarreglo absoluto.

Que el corpus del realismo visceral sea un dibujo y que la historia de este movimiento poético termine en un código comunicativo icónico, puede comprenderse como la fórmula de Bolaño para representar que la palabra no revela. Las figuras que exhibe *Los detectives salvajes* cuestionan la necesidad y la suficiencia de lo gramatológico para el significado, anunciando que la novela se resuelve más allá de los márgenes del lenguaje y mostrando una posición escéptica ante la palabra y el ejercicio literario. A través de ese recurso se comunica, en un nivel icónico, que el relato no pretende designar nada que sea externo a él.

El orden no discursivo de representación también dificulta toda significancia. La imagen tiene una dinámica especular donde el espejo siempre devuelve el propio reflejo, una mismidad. Lo que el escritor chileno sugiere es la crisis de cualquier sistema de significación que intente dar cuenta de las realidades situadas fuera de su territorio. El arte se comprende inmanente y *Los detectives salvajes* niega toda referencialidad. Porque como dice Barthes, para el escritor escribir es un verbo intransitivo. La palabra literaria no es vehículo ni herramienta para la expresión de una esencia: ella no sirve, solo es.

Agotada la posibilidad de dar cuenta de un referente, la novela se vuelve sobre sí misma y se dedica a cuestionarse. La renuncia al significado (entendido como la relación directa entre discurso y realidad) abre el texto a la intervención crítica, restaurando la forma y presentando la “realidad” como una mera construcción discursiva. El ejercicio crítico se presta ahora al lenguaje, el que se concibe como algo autónomo, autárquico, desligado de la relación con lo ajeno a la obra. Esta metacrítica permite que la práctica interpretativa sea su propio y único objeto de observación, desembarazándose de la premisa que la colocaba en contradicción con el registro literario, donde ella representaba la eficacia que implica la verdad, con sus responsabilidades y el peso de cargar con lo real, y éste se relacionaba con el ocio, la gratuidad, el azar, el derroche de sentido y lo salvaje.

Para la crítica, la literatura visual de “Sión” desbarata el ejercicio interpretativo entendido desde las pretensiones de verdad y totalidad. El poema de Cesárea Tinajero representa para el hermeneuta una entidad hermética y oscura, opuesta a un realismo y



a un naturalismo que pretenden describir con palabras transparentes una realidad visible y dispuesta para la observación de un testigo omnividente. El crítico/detective que buscaba descifrar el enigma se da cuenta que no hay nada que encontrar pues la verdad que busca es inefable. “Bueno, pues, les dije, ¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio, Amadeo” (377). También lo dice el *Tractatus* de Wittgenstein:

*6.5 Para una respuesta que no se puede expresar, la pregunta tampoco puede expresarse. No hay enigma.*

*6.5.1 Pues la duda solo puede existir cuando hay una pregunta, una pregunta sólo cuando hay una respuesta, y ésta únicamente cuando se puede decir algo. (2007: 145).*

Este vacío significativo se traduce en el viaje necrófilo que inician la obra y la crítica y que Bolaño ficcionaliza en el segmento destinado a la Feria del Libro. La interpretación acompaña al texto en un camino de muertes y resucitaciones, de lecturas que surgen, se imponen y se desvanecen en el tiempo, demostrando que ambos tienden a la soledad y a la extinción. Ese destino trágico es el que se representa con el duelo entre Belano y Echavarne: “¿Y quién ganó? No sé si yo lo maté a él o él me mató a mí, dijo Belano”. Roberto Bolaño sugiere que el duelo entre escritor y crítico, entre obra y comentario, transcurre en el vaivén que provoca “aparecer” y “desaparecer”, movimiento que termina indiscutidamente en una desaparición extrema.

Otra manera de ficcionalizar la decadencia óptica es la ausencia de la obra. A pesar de los numerosos poetas que participan en la diégesis de *Los detectives salvajes*,

éstos no escriben ni publican. Los real visceralistas no producen textos poéticos, ni la revista que quieren sacar ni la crítica que solicita Monsiváis.

Muy conectados con la mística vanguardista, Belano, Lima representan a los poetas de vanguardia que entienden el arte no en términos visuales, sino en la vida, como compromiso y acción, dispuesto a su disolución/ocultamiento en la existencia misma. La pandilla real visceralista se aleja de los circuitos de consagración, no publica y no transa sus obras en el mercado editorial. El artista es visto como un sujeto improductivo, que mira a la distancia, que se oculta y se opone al gusto normalizado. El poeta no tiene voluntad de poder, sino una voluntad dionisiaca; defiende una economía cerrada, utópica, más bien regulada por el goce y el gasto. Como dijo Ricardo Piglia, la sociedad capitalista no habría inventado la literatura si no la hubiese encontrado hecha: se trata de una práctica demasiado privada, improductiva y muy desacreditada desde el punto de vista económico. Los real visceralistas se instalan al margen de las palabras. Es tal esta resistencia textual que cuando Belano se enfrenta al crítico Iñaki Echavarne opta por el duelo y la acción, y no por el intercambio discursivo.

Aquella ausencia en el campo literario se representa en la diégesis a través de Belano y Lima desaparecidos en Europa, África y Oriente medio; en los poetas que rondan por las calles del DF renunciando a las letras; o en un García Madero cuya presencia fugaz por el realismo visceral se acaba en Sonora. En efecto, el joven narrador de la primera y tercera parte del texto desaparece al final de éste y nadie lo menciona en la segunda. La misma Cesárea Tinajero, en una actitud muy rimbaldiana, se había decidido por el repliegue mucho antes que se iniciara su búsqueda. Lo mismo

pasa, según la novela, con Ambrose Bierce, los poetas ingleses muertos en la guerra de España y con Pushkin.

Bolaño replica en la ficción lo que varios autores hicieron en la realidad: Arthur Rimbaud, Maurice Blanchot, Jerome David Salinger, María Luisa Bombal, Juan Rulfo, Friedrich Hölderlin, entre otros. Es que según Sontag “los diversos públicos han experimentado la mayor parte del arte valioso de nuestro tiempo como un paso hacia el silencio (o hacia la ininteligibilidad, la invisibilidad o la inaudibilidad); como un desmantelamiento de la competencia del artista, de su sentido vocacional responsable...” (2009). Aquella autoalienación es la manifestación de una derrota.

El silencio literario se traduce en la invisibilización en el *campo*, opción impensada para la crítica. Jean Starobinski dice que el acto crítico se desenvuelve en una tensión entre mirar y ser mirado. Es que, al igual que los escritores, los sujetos críticos conviven en un espacio donde deben, entre las coordenadas del conflicto y el enfrentamiento permanente, luchar por legitimarse frente a los pares. Y al revés de la opción por la oscuridad, la existencia del crítico depende de su capacidad de mantenerse siempre visible.

La empresa visualmente frustrada de los críticos/detectives tiene otra expresión paradigmática que se registra cuando están a punto de resolver el misterio que plantea la historia. Es que cuando Belano y Lima logran visibilizar a Cesárea Tinajero lo hacen solo para llevarle la muerte, es decir, la invisibilización más drástica. En el segundo capítulo, por su parte, los buscados son ahora los poetas real visceralistas, y a pesar de que sus perseguidores pasan años y recorren continentes para lograr dar con ellos, al final del texto continúan siendo un enigma. Lo que se representa finalmente es la

pérdida del escritor que quieren transparentar los hermeneutas quienes, por más que se relate su investigación, perderán en el intento: el autor permanecerá como un desaparecido.

El fracaso en la búsqueda de la obra y del autor, gatillada por la despotencia del ojo, es la derrota del crítico en la intención de acceder la verdad: *Los detectives salvajes* sugiere la ausencia del significado literario, la muerte de la escritura, su total ausencia. Los relatos que la componen siempre enuncian una carencia, están fragmentados, son parciales e incluso antagónicos, y no logran constituir un argumento que funde un significado único y omnicomprensivo. Y si la novela no se resuelve en su discurso narrativo, el vigilante se asume en una imperfección epistemológica, donde el acercamiento al sentido es borroso y la verdad un espejismo: no hay nada que iluminar. Que la historia no concluya después de los 93 testimonios de la segunda parte habla de esa desgracia.

El sentido de la obra se constituirá para el crítico en una broma, tal como Belano y Lima le confiesan a Amadeo Salvatierra. La realidad se presenta como una experiencia imposible de aprehender desde una centralidad que la estabilice y como un carnavalizado enfrentamiento de innúmeras miradas que se disputan el sentido de la verdad. Ante ello el acto interpretativo se emancipa de la pretensión de fijar, de completud y comprensión unívoca y se abre a la pluralidad y al goce de sentidos.

La muerte de Tinajero es, desde un punto de los géneros, la crisis de la poesía como sistema de significación. La novela de Bolaño postula, entonces, el tránsito desde esa práctica alternativa, fuera del mercado, hacia una narrativa estratégica, adherida a los códigos del poder, hegemónica, obediente a criterios mercantiles más que de

contenido. Es extremadamente orientadora la parte donde los escritores consagrados sugieren que toda escritura tiene un final trágico pues, muy lejos de su carácter transgresor, termina por adherir a los estatutos de la industria, convirtiendo al libro en mercancía sujeta a las leyes del mercado y funcional al sistema. Desde una dimensión óptica, se trata del tránsito de un registro literario oscuro y hermético, a otro que pretende la distribución, comercialización y promoción, es decir, la visibilización. La novela es un “arte de vigilantes” dice Piglia. Michel Foucault también lo planteó: la novela es un dispositivo de poder al actualizar uno de sus más efectivos procedimientos de control: el saber, la individualización, el detalle.

Pero resistiendo desde el mismo poder visual de la novela, Bolaño devela en su obra el punto ciego de la literatura: el concepto de verdad abatida y agotada que, muy lejos de las visiones maniqueas y simplistas en las que se sostiene el poder, se presenta mestiza y proteica.

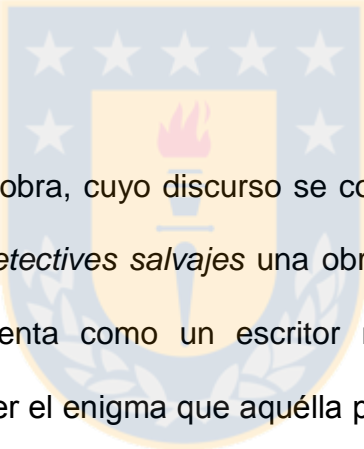
En efecto, la segunda parte, la más extensa, se caracteriza por un multiperspectivismo extremo, múltiples versiones del mundo narrado, algunas de ellas incluso contradictorias, y que eclipsan al narrador como figura tradicionalmente asociada a quien todo lo ve y todo lo sabe. La enunciación se distribuye entre diferentes sujetos con el consiguiente enmascaramiento de un locutor central y en oposición a una modalidad narrativa monológica central y única. Esos múltiples puntos de vista cuestionan la pretensión mimética de un narrador/observador omnisciente que puede dar cuenta de una realidad objetiva. Se desbaratan así las prerrogativas de un “yo crítico autoritario” que pontifica sobre la obra y su autor.

La focalización múltiple se asocia a las limitadas potencias “visuales” del crítico. Frente al *voyeur* panóptico, que cree dominar el espacio y crea ficciones de totalidad, el nuevo “observador” se alimenta de partes, aísla fracciones, acumula singularidades. Y así, el sujeto de la crítica se da cuenta de que no hay una sola dimensión de la realidad, ni una sola perspectiva desde la cual abordarla. La interpretación de los textos, por tanto, transforma el punto de vista de la enunciación desde una mirada totalizante a una mirada parcial, limitada e imperfecta. Es lo que Paul Virilio diagnostica como una “estética de la desaparición”: si el habitante de la ciudad experimentaba intensamente los espacios, ahora los nuevos transeúntes recorren territorios en los que las coordenadas de tiempo y espacio, como dimensiones materiales y tangibles, desaparecen en las distintas manifestaciones de la experiencia humana.

El multiperspectivismo se manifiesta además como un recurso que niega el concepto de progreso, de causa-efecto y de causalidad u origen, con lo cual se desarma una de las premisas en las que descansa la interpretación realista de los textos literarios. La historia que se compone de versiones autónomas sin obedecer a subordinación o jerarquización desbarata el significado unívoco, particularizando ahora “fragmentos de comprensión”.

Lingüísticamente se traduce en una “estética del inventario” (del catálogo, de las superficies) que procura reducir la función del lenguaje a la simple descripción, testimonio y localización física. Frente a ello, el sujeto crítico ya no adherirá a las jerarquías tradicionales de interés, según las cuales unas cosas son más “significativas” que otras, conformando un discurso desprovisto de las inflexiones y énfasis que procura

el poder. Lo que hará es *tomar vistas* del texto (impresiones, instantáneas) considerando que todo lo que se ofrece a la visión es la tiranía de la inmediatez. Su toma de posesión se entenderá como un registro fugaz, absolutamente limitado por las coordenadas en las que se ubica. Se trata de una “crítica situada” donde el sujeto que interpreta transparenta su lugar de enunciación, el foco desde el cual mira a la obra. Una crítica que incluya en su discurso las referencias conceptuales, los principios teóricos, las hipótesis y los métodos que sostienen la toma de posición. Porque “el crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los que lee” (Piglia, 2001a: 13) y porque “(...) toda crítica se escribe desde un lugar preciso y desde una posición concreta” (ídem).



La segunda parte de la obra, cuyo discurso se conforma de 93 monólogos y de 53 narradores, hace de *Los detectives salvajes* una obra mayor, locuaz, verborreica y reiterativa. Su autor se presenta como un escritor miope, de mirada deformada y exagerada que no logra resolver el enigma que aquella plantea. Bolaño vindica el “decir por decir”, la autonomía de la escritura y del significante literario respecto de su significado. El lenguaje queda reducido a pura intensidad, a rellenar espacios y tiempos con extensas superficies textuales, objetos/historias que se focalizan desde una mirada enferma.

Con su torrente discursivo Bolaño responde a una estética de la aceleración, con enunciados que tienden más bien a la velocidad y al movimiento de los sucesos que a su desenlace. Por lo mismo se trata de segmentos narrativos, con privilegio de la transcripción, que no responden a una causalidad lógica, la que es sustituida frecuentemente por el azar o el absurdo.

Frente a estos atributos de la obra, la mirada crítica se desliga de los puntos de vista dominantes y se democratiza, amplificando los puntos de vista y abriéndose a nuevas formas, como su incursión narrativa por ejemplo, potenciando la renovación. La libertad interpretativa le permite al sujeto crítico desterritorializarse y plantearse fuera de los cotos de instituciones, organismos, medios e intereses. Como dice Edward Said: “Ha dejado de existir una posición autorizada u oficial para el crítico literario” (2004: 307).

Lo que trasunta al final detrás de todos estos recursos de denigración de la mirada crítica es la relativización de la verdad, premisa central que guiaba la comprensión literaria. Si la obra puede ahora transitar entre los extremos de un movimiento pendular y puede decir y no decir; si en ella confluye lo literario y lo indecible; si visibiliza para ocultar; si afirma y niega; si acerca y aleja la mirada de los hechos del mundo narrado; si transita entre lo exagerado y lo mínimo, entonces la verdad se autodestruye continuamente constituyéndose en un concepto que se revuelca en sí mismo poniendo en tela de juicio la dimensión asertiva del lenguaje: ¿si simon es si y nel es no, qué significa simonel?

A partir de lo anterior, el discurso crítico se plantea más allá de lo verdadero y de lo falso. La desaparición definitiva de Cesárea Tinajero y la pluralidad de los discursos de los narradores de la segunda parte de la novela de Bolaño, hacen girar la historia en torno a un punto ciego y a la lectura de la obra en torno a la incertidumbre. El intento del crítico por tratar de imponer una mirada como verdadera, su empeño en borrar la sospecha que define a la ficción, se declaran agotados.



La clausura de la verdad configura una novela que aborda el relato policial desde el conflicto con el género, desplazando muchas de las categorías propuestas por el canon y perfilando la adhesión de *Los detectives salvajes* a la serie como un espejismo. Si, por ejemplo, canónicamente es la identidad del criminal lo que moviliza la investigación, en el texto del escritor chileno es la víctima quien adquiere una condición de opacidad exasperante: Cesárea (en las partes primera y tercera) y Belano y Lima (en la segunda parte) son unos desaparecidos. Por otra parte, al revés de la trama clásica de la serie, no existe el discurso causal de los hechos del mundo narrado.

En el texto de Bolaño no se retorna a ese estado de las cosas que quebrantó el criminal con su delito. Es que aquí los márgenes de lo verdadero se diluyen o se perciben a través de una mirada enferma adhiriendo a las coordenadas de un paradigma epistemológico que hace de toda empresa de conocimiento que pretenda la restitución del orden, un intento fracasado, un destino trágico.

Lo anterior modifica el estatuto del crítico/detective que se guía por “el fetiche de la inteligencia” y su perfil es exigido a tal punto que se aleja de la función que le es propia, quedándose más bien en la disgregación, la ausencia de unidad de proyectos y la falta de finiquito. El crítico/detective, lejos de su moderna heroicidad, no impone una versión de la historia pues ahora son los “testigos”, los otros lectores, los que tratan de hacer valer sus distintas miradas, pero sin que nadie valore o mediatice sus testimonios. El intérprete ya no tiene el “poder de la palabra”, está ajeno al orden del discurso.

Es que la novela de Bolaño anuncia ya en el título el fracaso de la búsqueda: los detectives se comportan como unos intérpretes dominados por el azar, la improvisación e incluso por sus pasiones, incapaces de resolver el misterio que persiguen. Ellos

buscan pero también huyen, quieren encontrar pero terminan provocando la muerte, esperan ver pero terminan siendo el objeto de observación de otros.

Lejos de los mecanismos que sostienen a las sociedades disciplinarias, lo que hace Bolaño es desestabilizar a la visión como dispositivo de poder. A pesar de que todos “vieron” a Belano y Lima no se les logra iluminar. Tampoco se ven las obras. En este contexto, la crítica se perfila como una falible máquina de visión permanente, unos ojos imperfectos que, precisamente por su enfermedad, son capaces de generar un conocimiento incansable de una obra abierta que responderá siempre al interrogatorio y a la investigación sin límite. La obra será el expediente jamás cerrado.

En lo discursivo, la decepción visual se manifiesta en los segmentos descriptivos. Si bien hay un exaltamiento de la observación a través de esta función, a la postre será un recurso inconducente. En la segunda parte todos los narradores “vieron” a Belano y Lima, y se describen los variadísimos episodios. Pero aquello queda como simple registro, como la ficha de un caso policial donde se consignan las declaraciones de testigos, el reporte de la escena del crimen o los detalles del cuerpo de la víctima pero que, paradójicamente, esconde el secreto más importante: ¿dónde están los fundadores del real visceralismo? Aquí la descripción no sirve para solucionar el enigma que al final continúa abierto. Ver, en la ficción bolañeana, es mera postura.

Pero por mucho que *Los detectives salvajes* no transparente, algo muestra, aunque sea la certeza de que oculta. Cada obra suministra un modelo para saber y conocer algo, una epistemología según Sontag, y aquí el silencio dice y el vacío posibilita ver. El sentido de la novela de Bolaño está precisamente en lo que oculta, en

lo ausente, en la historia invisible que postuló Piglia. Para la crítica, esa noción de invisibilización se conecta con lo inefable, con la imposibilidad de la verdad, frente a lo cual queda expresar lo inexpresable. El sujeto que interpreta se manifiesta entonces como quien, incluso desde una dimensión moral, deja en evidencia esa imposibilidad. Esto convierte a la crítica que así procede en una metacrítica.

El cuestionamiento que *Los detectives salvajes* hace al “más noble de los sentidos” permite exaltar otro mecanismo de acceso al conocimiento: la oralidad. El monólogo, modalidad discursiva preponderante en la novela, reivindica al oído desde un punto de vista epistemológico, haciendo del lenguaje algo más flexible, menos organizado y menos lineal. Mediante ese recurso se dejan oír diversos registros lingüísticos, una polifonía.

Lo anterior implica concebir a la novela como una obra abierta a la riqueza social y por tanto opuesta a una concepción monológica con una sola voz autoritaria que totaliza y unifica. A través de ese plurilingüismo se muestran las distintas miradas del mundo, y reconocerlas a través de la crítica, deja entrar las voces secundarias presentes en la sociedad. Allí la presencia de los marginales, los outsiders, las voces de los fracasados, articulan un discurso de la contravención. Esos “infames”, ya lo planteó Foucault, son los puntos de fuga o resistencia de un sistema social que intenta imponer las normas y creencias que hacen posible el funcionamiento de la máquina social. El rescate de esas disidencias articula en el crítico la posibilidad de transformar su perfil disciplinario por una mirada fuera de la ley, periférica, desde los bordes, que le permita visibilizar los puntos ciegos de un poder que pretende abarcarlo todo.

## CONSIDERACIONES FINALES

El mundo que supuestamente tendía al progreso es cuestionado por los investigadores de Bolaño y Piglia, críticos y detectives que a pesar de ser figuras de ley y de la inteligibilidad de la experiencia, y de ser dispositivos de cierto poder, no logran restaurar el orden que provoca el crimen, dando cuenta que la razón ha sido derrotada y que la humanidad está regida más bien por fuerzas que tienden a su desequilibrio.

*Los detectives salvajes* y *Respiración artificial* proponen un significado que los críticos no pueden desocultar, transparentando la inefabilidad de la verdad. Imposibilitado de iluminar el enigma que estabilizaría la obra, el intérprete se aventura no a descubrir el sentido, sino a visibilizar la pluralidad de sentidos que ella sostiene. Las novelas, por tanto, representan estrategias ficcionales que tributan a la incertidumbre, lo móvil, la multiplicidad y la apertura. Lejos de los maniqueísmos, nada se impone sobre lo otro.

Dicho estatuto epistemológico también desestabiliza el imperio de la mirada que desde los inicios de nuestra cultura se ha impuesto como el inapelable camino de acceso a las esencias. La crítica, ficcionalizada en la figura del detective, pierde el poder visual y su capacidad para iluminar a la obra y a su autor, presentándose como una práctica visual abatida. A partir de ahí, el análisis de la obra se perfila como un ejercicio que sostiene solo un espejismo de neutralidad, contrariando su pretensión de detentar la verdad, de legitimidad, de reconocimiento e influencia y de su asentamiento

en una posición central del campo literario. Si la crítica se manifiesta como una forma de autobiografía, si se le reconoce un “campo” enmarcado por el conflicto y el enfrentamiento, y si el lenguaje pierde su capacidad significativa y solo da cuenta de él y no de un referente, entonces cualquier intento de una lectura objetiva y aséptica, capaz de revelar la esencia del texto, se declara abortada.

Los textos estudiados apuestan por la opacidad del discurso interpretativo, manifestada por una subjetividad que se reconoce como tal y que confiesa sus condiciones de enunciación y los valores ideológicos que la sustentan. Es decir, una crítica, como dice Said, que “es escéptica, secular y está reflexivamente abierta a sus propios defectos” (2004: 42).

En los textos se asume por tanto el fracaso visual de la empresa crítico/detectivesca, el que se representa paradigmáticamente en la desaparición de los escritores y la ausencia de la obra. La mirada crítica se reconoce enferma y anclada en un punto ciego que troca lo que era una práctica visibilizadora en ausencia, vacío y falta. Los críticos/detectives se muestran como unos investigadores degradados cuya pesquisa termina en una “decepción óptica”, que es la misma decepción de sentido barthesiana.

La crítica, ficcionalizada como una práctica visual enferma, se moviliza entre dos enfermedades del ojo: la miopía y la presbicia. La crítica présbite se aleja de su objeto de búsqueda con un afán de totalidad y de abarcarlo de manera integral y consistente.

La crítica miope estrecha el foco haciendo un recorte tan íntimo y parcial que solo queda como gesto carente de significado.

Entendido como un discurso sobre otro discurso, el acto crítico se plantea ahora como una escritura híbrida o mestiza, alimentada de múltiples puntos de vista, eclecticismo que da cuenta que la unidad, la claridad y la originalidad de la tradición crítica predominante han entrado en crisis. Aquello amerita una mirada nueva, similar a la del foráneo o del turista, dispuesta a abandonar las certezas y seguridades, a fundar y totalizar, y abierta más bien a la exploración, la propuesta y el rescate de ópticas alternativas y marginales del texto. Bolaño y Piglia sugieren un concepto de verdad que se difumina en múltiples y variadas versiones, con fragmentos de significado, obnubilando con ello un punto de vista único y monológico y que trata de imponerse como lectura hegemónica.

El sujeto de la escritura crítica se sitúa frente al lenguaje y renuncia a todas las prerrogativas que le aseguraban un cierto poder frente al texto y al escritor, el que estaba dado por la posibilidad de comprender de determinada manera y de imponer dicha visión. Ahora se da paso a lo que plantea Foucault: "... y en lugar de ser aquél de quien procede el discurso, yo sería más bien una pequeña laguna en el azar de su desarrollo, el punto de desaparición posible".

Declarado el fracaso del sentido, la crítica adopta la forma narrativa y la función autorreflexiva, dinámica que también fluye entre mostrar y ocultar. Es que por un lado se visibiliza una determinada comprensión del texto, las relaciones entre obras de

diferentes épocas o sus vínculos con la vida, la ciencia, la ética o la religión. Todo ello para poner de manifiesto una toma de posesión, una poética, que es finalmente la mirada del crítico. Ello, para que las obras sean entendidas de determinada manera, para crear espacios de lectura y que al sujeto que interpreta se lo comprenda en los márgenes de ciertas definiciones, es decir, una forma de enfrentarse a la tradición. La escritura se oscurece y se privilegia una visibilidad crítica. Pero por otro lado, la metacrítica oculta. Ella esconde que es una forma de autobiografía e invisibiliza el aparato interpretativo que el hermeneuta funda en su experiencia y en opciones teóricas e ideológicas. Se obnubila, precisamente, el lugar desde el que se lee.

La simbiosis entre crítica y ficción es una forma discursiva de comprender que los criterios de verdad que se suponía detentaba el lenguaje crítico se han permeado y ya no es posible concebir la literatura, ni el mundo, en términos de realidad e irrealidad. El mismo Piglia reconoce que la crítica detenta un cierto sesgo de verdad ideológica, y a continuación se pregunta...¿la verdad para quién? Dice en *Crítica y ficción*: “Hay una zona donde se cruzan ficción y verdad y ello porque no tienen un campo propio: todo se puede ficcionalizar”. Además, lo que concebimos como realidad está tejida de ficciones.

En este sentido los textos muestran un concepto de obra abierta, detentadora de múltiples y diversos significados. Dice Emilio Renzi en *Blanco Nocturno*: “La historia sigue, puede seguir, hay varias conjeturas posibles, queda abierta, sólo se interrumpe. La investigación no tiene fin, no puede terminar”.

La pérdida de las entidades centrales de la crítica (muerte del autor, del narrador, el punto de vista único) acaba con aquellas categorías que fundaban una comprensión

central y panóptica del texto y de su escritor. Ahora la empresa interpretativa se ubicaría fuera de las relaciones de pertenencia, dominio y control del sentido, abriéndose a lo plural y mestizo.

De acuerdo a las múltiples manifestación de invisibilización o deformación visual desplegadas en *Respiración artificial* y *Los detectives salvajes* se puede sugerir que son registros de lo que no se puede ver, de un vacío. Bolaño y Piglia proponen una literatura de la ausencia y también una ausencia de literatura. La historia que se cuenta es la de la falta; lo que se oculta es la historia de la verdad, el significado. Pero aunque sea para ensalzar el vacío, el discurso algo muestra: no existen los discursos neutrales o los grados ceros de la presencia o el silencio. Aplicada al objetivo de esta investigación, dicha premisa sugiere que el crítico está en condiciones de afirmar la crisis y la desaparición de las prerrogativas que le aseguraban autoridad a su lectura, dotándola de un manto de certeza y objetividad, y también la pérdida de las categorías de análisis que le colaboraban. A partir de ese punto se clausura un concepto de la crítica literaria como un discurso de verdad, y en este sentido útil al poder. El exaltamiento de lo secreto, de lo no dicho/visto, recuerda las palabras de Edgar Allan Poe: “Hay ciertos secretos que no se dejan expresar, hay misterios que no permiten que se los revele. Y así, la esencia de todo crimen queda siempre inexpresada” (2010). Frente a la indecibilidad, lo que queda es la apertura de la obra y de su crítica a la pluralidad, la multifocalización y por tanto a la riqueza significativa. La crítica se desterritorializa del espacio asignado a los esencialismos cartesianos, a los naturalismos y a las fundaciones de los postulados de verdad, y se sitúa ahora como una práctica relativa, falible y parcial, pero menos pretenciosa y soberbia.



## BIBLIOGRAFÍA

- Algaba, M. N. (2000). *Cuentos policíacos*. Madrid: Edaf
- Alonso, M., Rodríguez, M. & Triviños, G. (1995). *La crítica literaria chilena*. Concepción: Editora Aníbal Pinto.
- Barili, A. (1999). *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1970). *S/Z*. Paris: Editions du Seuil.
- Barthes, R. (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Barthes, R. (1994). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1997). *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (2002). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Baudrillard, Jean (1987). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- Benjamin, W. (1980). *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1986). *El narrador*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (27 de julio de 2008). *Pequeña Historia de la Fotografía*. Recuperado el 23 de enero de 2012, de Bio-design: <http://www.bio-design.com.ar/2-UNLa/historia2/libros/walter%20benjamin-Historia-de-la-fotografia.pdf>
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Blume, J. & Franken, C. (2006). *La crítica literaria del siglo XX. 50 modelos y su aplicación*. Santiago: Ediciones UC.

Boccardi, F. G. (Dic. 2008). "Semiología y Hermenéutica: anotaciones para pensar el sentido desde la literatura policial y el psicoanálisis". *Alpha N° 27 (U. de los Lagos, Chile)*, 209-216.

Barbon García, J (2006). "Los espejos convexos en la pintura flamenca II". *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, Vol. 81, N° 1, 51-52

Boileau-Narcejac. (1968). *La novela policial*. Buenos Aires: Paidós.

Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2009). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2011a). 2666. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2011b). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_. (2011c). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.

Borges, J. L. (1983) *Discusión*. Madrid: Alianza

\_\_\_\_\_ (1997). *Borges oral, Obras completas, tomo IV*. Buenos Aires: Emecé.

\_\_\_\_\_ (2008). *Ficciones*. Barcelona : Emecé.

Bourdieu, P. (2005). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

Braithwaite, A. (2006). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales .

Cargill, B. *De Auguste Dupin a Philip Marlowe: transformaciones del personaje del detective en el relato del crimen*. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1997.

Carpentier, A. (2003). *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Casarín, M. (2007). La escritura de Ricardo Piglia: los rastros de una pesquisa. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 103-109.

Chandler, R. (1989). *El simple arte de matar*. Buenos aires: Emecé.

Collins, W. (2010). *La piedra lunar*. Barcelona: Montesinos.

Conan Doyle, A. (12 de febrero de 2006). "*Un caso de identidad*". Recuperado el 13 de octubre de 2013, de Ciudad Seba

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/doyle/casodeid.htm>

\_\_\_\_\_ (03 de septiembre de 2008). *El signo de los cuatro*. Recuperado el 26 de enero de 2013, de Holmes.materialdescargable.com: [http://holmes.materialdescargable.com/novelas/es\\_novelas/EI%20Signo%20de%20los%20Cuatro.pdf](http://holmes.materialdescargable.com/novelas/es_novelas/EI%20Signo%20de%20los%20Cuatro.pdf)

Corral, R. (2007). *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México DF: El Colegio de México.

Cortázar, J. (1984). *Rayuela (edición de Andrés Amorós)*. Madrid: Cátedra .

De los Ríos (2007) Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño. *Taller de Letras* (41), 69-81

De Quincey, T. (1994). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza.

Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.

Dobb, M. (2005). *Estudios sobre el desarrollo del capitalismo*. México DF: Siglo XXI Editores.

Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. & Sebeok, T. (1989). *El signo de los tres: Dupin, Holmes, Pierce*. Barcelona: Lumen.

Espinosa, P. (2003). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis editores.

Ficino, M. (1994). *De Amore. Comentario a El Banquete de Platón*. Madrid: Tecnos .

Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_ (1983). *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*. México DF: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1987). *La arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1992). *El orden del discurso*. Buenos aires: Tusquets.

\_\_\_\_\_ (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (1997). *"Esto no es una pipa: Ensayo sobre Magritte"*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (1999). Prefacio a la transgresión. En *Entre filosofía y literatura* (Vol. I). Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_\_ (2008). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_ (15 de abril de 2009). *El ojo del poder*. Recuperado el 16 de julio de 2012, de Universidad Politécnica de Valencia: <https://docs.google.com/gview?url=http://www.upv.es/laboluz/leer/books/Michel+Foucault+-+El+ojo+del+poder.pdf&chrome=true>

Franken, C. (2003). *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

Giardinelli, M. (2002). "Hacer cultura es resistir". *www.rebellion.org*. (J. Osorio, & A. Muga, Entrevistadores)

Guinzburg, C. (1983). "Señales. Raíces de un paradigma indiciario". En A. Gargani, *Crisis de la razón*. México DF: Siglo XXI.

- Hebreo, L. (1993). *Diálogos de amor*. Barcelona: PPU.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Waterloo: Laurier University Press.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (Diciembre de 2003). *Estudios visuales* . Recuperado el 18 de julio de 2012, de Devolver la mirada: [www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/jaypdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/jaypdf)
- \_\_\_\_\_ (Enero de 2008). Parresía visual. *Estudios visuales* , 8-21.
- Jiménez, J., Martínez, F., Reyes, M. & Mayorga, J. (2003). *Religión y tolerancia: en torno a Natán El Sabio de G.E. Lessing*. Barcelona: Anthropos.
- Kracauer, S. (2010). *La novela policial. Un tratado filosófico*. Buenos Aires: Paidós.
- Labbé, C. (7 de abril de 2011). Recuperado el 15 de noviembre de 2012, de Revista Letras.s5.com: [www.letras.s5.com/cl070411.html](http://www.letras.s5.com/cl070411.html)
- Link, D. (2003). *El juego de los cautos*. Buenos Aires: La Marca.
- Mandolessi, S. (1 de julio de 2012). *Gombrowicz, un miope literario*. (Revues.org, Productor) Recuperado el 12 de octubre de 2012, de Cuadernos LIRICO 4, 2008: <http://lirico.revues.org/471>
- Manzoni, C. (2002). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Martín, Á. & Sánchez, J. (2007). Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 36, 49-58.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

- Mesa Gancedo, D. (2006). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Narcejac, T. (1970). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets.
- Nietzsche, F. (1997). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Panesi, J. (1998). Las operaciones de la crítica: el largo aliento. En A. Giordano, & M. C. Vásquez, *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Parodi, C. (26 de junio de 2011). *Borges y la subversión del género policial*. Retrieved 2012 йил 9-abril from Borges Center de la Universidad de Pittsburg: <http://www.borges.pitt.edu/bsol/pdf/xtpolicialpdf>
- Parra Triana, C. M. (2006). El oficio en el panóptico. Hacia una configuración del campo de la crítica literaria en América latina. a en América Latina. *Acta Literaria* , 145-151.
- Paz Soldán, E., & Faverón Patriau, G. (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Paz, O. (2008) *Los hijos del limo*. Santiago: Tajamar.
- Piglia, R. (1994). *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Las fieras (antología del policial argentino)*. Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Prisión perpetua*. Madrid: Lengua de trapo.
- \_\_\_\_\_ (2001a). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2001b). *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (6 de octubre de 2002). *Teoría del complot*. Recuperado el 24 de agosto de 2011, de Casa de las Américas: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/245/ricardopiglia.pdf>
- \_\_\_\_\_ (2003). *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2005a). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2005b). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (24 de junio de 2009). "*Borges y Poe*". Recuperado el 17 de julio de 2010, de El hilo de Ariadna.org: El\_hilo\_de\_Ariadna\_Revista\_online\_01.pdf

\_\_\_\_\_ (2010). *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama.

Platón (1988) *La República*. Madrid: Alianza.

\_\_\_\_\_ (2004). *Timeo*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Poe, E. A. (2003). *Narraciones extraordinarias*. Santiago: Zig-Zag.

\_\_\_\_\_ (10 de noviembre de 2010). *El hombre de la multitud* . Recuperado el 16 de diciembre de 2011, de Ciudad Seva: <http://ciudadseva.com>

Ramos, J. (2005). Percepción e inconmensurabilidad. En L. E. Hoyos, *Relativismo y racionalidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Rodríguez Fernández, M. (2004). Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión. *Atenea* (490), 11-32.

\_\_\_\_\_ (2009). Oír y no leer a Bolaño: "La entonación oral de la prosa". *Universum* , 2 (24), 154-171.

Rodríguez Pésico, A. (2004). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg.

Saer, J. J. (1999). *La narración-objeto*. Buenos aires: Seix Barral.

Said, E. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.

Sanabria, C. (2007). El voyeur en la literatura del siglo XX. *Filología y Lingüística* , 1 (XXXIII), 45-60.

Sontag, S. (16 de abril de 2009). *Estética del silencio*. Recuperado el 8 de mayo de 2013, de Scribd.es: <http://es.scribd.com/doc/14661869/Estetica-del-silencio-Susan-Sontag>

Spiller, R. (1991) Tres detectives literarios de la nueva novela argentina: Martini, Piglia, Rabanal. *Culturas* (11-12), 361-369.

Starobinski, J. (1964). *La invención de la libertad*. Barcelona: Carroggio.

\_\_\_\_\_ (1988). *Mil setecientos ochenta y nueve, los emblemas de la razón*. Madrid: Taurus.

\_\_\_\_\_ (2002). *El ojo vivo*. Madrid: Cuatro Ediciones.

Steiner G. (2000) *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y revolución lingüística*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Stendhal. (2002). *Rojo y negro*. Barcelona: Edicomunicación.

Tabarovsky, D. (2011). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. México DF: Gustavo Gili.

Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.

Trelles, D. (2005). El lector como detective en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. *Hispanamérica* (Año 34, Nº 100), 141-151.

Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Madrid: Anagrama confirmar.

\_\_\_\_\_ (1989). *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.

Walker, C. (2010) El tono del horror: 2666 de Roberto Bolaño. *Taller de Letras* (46), 99-112.

Wilde, O. (1958). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

\_\_\_\_\_ (2009) *El retrato de Dorian Gray*. Madrid: Alianza.

Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya.



\_\_\_\_\_ (2 de junio de 2007). *Tractatus*. Recuperado el 18 de noviembre de 2013, de *Philosophia*: [www.philosophia.cl/biblioteca/wittgenstein/Tractatus20%logico-philosophicus.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/wittgenstein/Tractatus20%logico-philosophicus.pdf)

