Universidad de Concepción

Dirección de Postgrado

Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

Los detectives salvajes de Roberto Bolaño y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia: Lecturas y diálogos a partir de la producción simbólica postmoderna de Néstor García Canclini

Marco Antonio Martin Henríquez

Profesor Guía: Dr. Edson Faúndez Valenzuela

Dpto. de Español Facultad de Humanidades y Arte

Universidad de Concepción

CONCEPCIÓN-CHILE 2016

Agradecimientos

A la Universidad de Concepción que me ha acompañado en todos estos años de formación.

A la memoria del Dr. Gilberto Triviños Araneda, un maestro inolvidable que creyó en mí.

A la memoria póstuma de mi ex profesor guía en mis primeros tiempos, Dr. Juan Zapata Gacitúa.

Al Director del programa de doctorado y profesor guía de mi tesis, Dr. Edson Faúndez Valenzuela, por su apoyo incondicional, para concluir con éxito esta investigación en el último periodo de mis estudios.

A la generosidad de mi madre Haydee Henríquez Torres, sin la cual este trabajo de investigación no habría llegado a término.

A mi amigo Rubén Elgueta Reyes por sus sugerencias y aportes a la edición de esta indagatoria.

Finalmente, a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT, por el apoyo económico aportado durante mis años de estudio en el programa.

Índice

Introducción..... 4

Hipótesis…… 16

Objetivos generales y específicos 16

Capítulo I 20

Intersecciones semánticas entre la propuesta teórica de Néstor García Canclini, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño *y La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Referencias críticas a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño..... 34

Aproximaciones críticas a *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia..... 48

Capítulo II 60

La ciudad ausente: novela posmoderna, paisaje urbano y política 60

El espacio *underground* como lugar de búsqueda y sentido 64

Lo maquínico como lógica del sentido y vehículo del lenguaje..... 76

Cartografías rizomáticas crípticas en *La ciudad ausente*…….....82

La ciudad ausente: un palimpsesto crítico-reflexivo posmoderno…….....100

Capítulo III 119

Los detectives salvajes, posmodernidad y dispersión fragmentaria..... 119

Conclusiones..... 175

Bibliografía 189

Introducción

> Estamos segmentarizados por todas partes y en todas las direcciones. El hombre es un animal segmentario. La segmentaridad es una característica específica de todos los estratos que nos componen. Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. La casa está segmentarizada según el destino de sus habitaciones; las calles, según el orden de la ciudad; la fábrica, según la naturaleza de los trabajos y de las operaciones.
>
> (Deleuze & Guattari 2002: 214)

La narrativa latinoamericana se anuncia desde múltiples lecturas, sin embargo todas ellas están lastradas por reconocidas tendencias ideológicas[1]. De aquí que es innegable que la producción literaria esté influenciada por sus supuestos. A pesar de ello, en el siglo XX observamos cómo los paradigmas se volvieron obsoletos y no fueron capaces de interpretar la realidad con categorías claramente definidas. Si bien García Canclini lo anuncia desde una perspectiva sociológica más que literaria, ello no es un óbice en su discurso que busca dar respuestas a los nuevos tiempos. Respecto de esto escribe:

[1] La narrativa latinoamericana tiene una fuerte impronta ideológica proveniente del paradigma occidental. Entre ellos podemos citar el positivismo, la fenomenología, el existencialismo, el estructuralismo, entre otras corrientes de pensamiento.

> Acabamos el siglo XX sin paradigmas de desarrollo ni de explicación de la sociedad: se decía que sólo contábamos con múltiples narrativas. Comenzamos el siglo XXI con dispersos relatos fragmentados. Algunos son creídos por islamistas, otros por fundamentalistas cristianos, y el resto por seguidores de un caudillo. Estos relatos a menudo pierden adeptos, dejan caer su eficacia por disidencias o se desmenuzan en parodias de sí mismos. La penúltima gran narrativa (occidental) auspiciada por la caída del Muro de Berlín en 1989, imaginó que habría un solo mundo con un único centro – Estados Unidos – y que su estilo de modernización capitalista, según Francis Fukuyama, volvería homogéneo el planeta. Ese Gran Relato duró hasta que la otra Gran Caída, la de las torres gemelas giró la mirada hacia los argumentos de Samuel Huntington sobre la persistencia de civilizaciones en choque, el poder compartido del inglés con otras lenguas y la multipolaridad económica y cultural (García Canclini 2010:18).

Este párrafo es una radiografía del estado de cosas en el que está envuelto el mundo actual. La narrativa latinoamericana no se ha marginado del fenómeno. Desde la segunda mitad del pasado siglo encontramos escritores que se anticiparon a su tiempo. Estamos pensando en Bolaño, Parra y Piglia, por mencionar solo tres. Este hecho ocurre porque la literatura en sí misma tiene algo de vaticinio; posee grados de autonomía que los sucesos del mundo con todos sus supuestos teóricos no pueden encajonar en determinaciones arbitrarias, propuestas por los grandes sistemas políticos y económicos; ella es autopoiética y la sociedad no tiene modo de restringirla. Piglia lo expresa de este modo:

> Creo que la política de la sociedad en relación con la literatura es sacarla de ahí. Yo siempre digo en broma –y lo he dicho con muchos de ustedes 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 social, tan difícil de valorar desde el punto de vista económico. Digo la producción del sujeto en su casa, con medios que él mismo puede controlar, que es una cosa que a la sociedad no le gusta nada, porque en definitiva lo que hace falta es comprarse un block, papel y un lápiz (Piglia 2001:172).

El campo literario tiene la capacidad de sustraerse a cualquier cosificación en la que la sociedad de la representación quiera encasillarla. Vargas Llosa, en un texto aparecido recientemente, nos hace un retrato fidedigno del mundo postmoderno en el que tiene que sobrevivir la literatura actualmente:

> La posmodernidad ha destruido el mito de que las humanidades humanizan. No es cierto lo que creyeron tantos educadores y filósofos optimistas, que una educación liberal, al alcance de todos, garantizaría un futuro de progreso, de paz, de libertad, de igualdad de oportunidades, en las democracias modernas (Vargas Llosa 2012: 13).

Si partimos de la idea de que el campo literario no es una actividad aislada de la cultura, de que está articulado sobre la base de principios comunes a otros campos del saber, y de que a su vez estos son influidos por la imago-mundo,

entonces es posible pensar que pese a su singularidad no puede sustraerse de lo que acontece a su alrededor. No es la narrativa y los otros saberes, es esta con-los-otros. Con esto queremos decir que la producción literaria va aparejada con los cambios en la sociedad en la que se desarrolla, la que a su vez es un reflejo de su tiempo. En Latinoamérica se da un fenómeno singular, porque en su desarrollo hay hiancias, cortes, procesos inconclusos o fragmentarios; esto es lo que le da una impronta tan *sui generis* a la narrativa latinoamericana. Si tuviéremos que definirla diríamos que es un tiovivo donde se mezclan muchas tendencias. En un ensayo de Octavio Paz, donde pregunta si es moderna nuestra literatura, encontramos lo siguiente:

> Hoy nadie niega la existencia de una literatura hispanoamericana, dueña de rasgos propios, distinta de la española y que cuenta también con algunas obras que son también distintas y singulares. Esta literatura se ha mostrado rica en obras poéticas y en ficciones en prosa, pobre en el teatro y pobre también en el campo de la crítica literaria, filosófica y moral. Esta debilidad, visible sobre todo en el dominio del pensamiento crítico, nos ha llevado a algunos entre nosotros a preguntarnos si la literatura hispanoamericana, por más original que sea y nos parezca, es realmente moderna (Paz 1994: 60).

Según Octavio Paz, Latinoamérica no tiene una producción literaria propiamente original hasta la década de los veinte del siglo pasado, porque sus principios están tomados prestados del pensamiento occidental, y no existen en

Latinoamérica movimientos intelectuales originales anteriores a esa fecha, salvo el modernismo de, entre otros, Rubén Darío y Leopoldo Lugones. De aquí que cualquier tendencia ideológica tiene un campo propicio para arraigarse en América Latina. Eduardo Subirats en su libro "*Una última visión del paraíso*" lo describe así:

> El camino a recorrer es el de las diferencias culturales e históricas: Pero la diferencia histórica de las culturas iberoamericanas respecto de la modernidad ilustrada de Europa y Norteamérica reside precisamente en su carencia de esa modernidad. Esta falta, esta carencia y esta diferencia han distinguido históricamente y siguen distinguiendo a las culturas latinoamericanas como un límite, como una conflictiva frontera o, para llamarlo por su nombre, como los arrabales simbólicos y políticos de la ejemplar modernidad y posmodernidad del primer mundo (Subirats 2004:110).

Así, en las últimas décadas hemos podido apreciar cómo el trabajo literario ha ido modificando su fisonomía, inaugurando nuevas cartografías que reflejan los signos de los tiempos contemporáneos. Los trabajos se han vuelto fragmentarios, descentrados; precisamente porque han perimido los paradigmas usados como referentes. Hoy todo está cruzado por paradojas que son un reflejo de una cultura sin relatos, como lo refiere Hugo Achugar en su prólogo a *La ciudad letrada*:

> La creciente especialización de críticos y profesores, está conduciendo a una lectura fragmentaria de la cultura

> latinoamericana y, en algunos casos, a una lectura provinciana en el doble sentido de local y de aislada – de los demás aspectos de la sociedad. Incluso, últimamente, la lectura descentrada parece surgir como el modo válido por excelencia de dar cuenta del producto cultural. Lecturas orgánicas que asuman la complejidad, la riqueza y la variedad del proceso histórico y cultural de Latinoamérica, son escasas y, en algunos casos, evitadas por ser entendidas como racionalizaciones irreales o atentatorias de la <<especificidad>> literaria, estética o cultural (Rama 1998:7).

Esto no implica que en el substrato del *corpus* social no exista una huella de las ideas que fundaron la producción literaria latinoamericana, sino que por la naturaleza de los acontecimientos ya no son capaces de dar cuenta de la realidad. Esta se escapa, tiene puntos de fuga que los modelos no son capaces de incorporar con la hermenéutica necesaria para su inteligibilidad. Por esto Octavio Paz comenta:

> Según la mayoría de nuestros historiadores, la edad moderna comienza, en América Latina, con la Revolución de Independencia. La afirmación es demasiado general y categórica. En primer lugar, la Independencia del Brasil presenta características únicas y que la distinguen netamente de la del resto del continente; además, en la misma Hispanoamérica la Independencia no fue una sino plural: la de México no tuvo el mismo sentido que la de Argentina y la de Venezuela no puede equipararse a la del Perú. En segundo lugar: si la revolución de Independencia es el comienzo de la Edad moderna en nuestros países, hay que confesar que se trata de un comienzo

> bien singular. Los modelos que inspiraron a nuestros ideólogos y caudillos fueron la Revolución de Independencia de los Estados Unidos y, en menor grado, la Revolución Francesa (Paz 1994:63).

Este desarrollo tardío de Latinoamérica, sin etapas intermedias, lastrado por una historia que se funda en otra que ha madurado cada uno de sus procesos, es lo que ha arrojado como resultado un *ethos* que desde sus mismos cimientos tiende a la hibridación. América es un continente marcado por la transversalidad no sólo étnica, sino que cultural en el más amplio sentido. Y esto no es casualidad, porque no sólo en América se experimenta el fenómeno, pues a nivel global están ocurriendo sucesos que han cambiado los esquemas bajo los cuales se observa el mundo. Bauman apunta:

> El último tramo del siglo XX fue, casualmente, el momento en el que se produjo lo que merece ser llamada "la gran transformación, segunda fase", un cambio que tomó por sorpresa en igual medida a los sociólogos avezados y a los neófitos. Precisamente cuando la mayoría de los miembros de la comunidad sociológica estaban puliendo los últimos detalles de la administración científica oculta bajo la denominación de "ciencia conductista", justo cuando habían descubierto el Estado corporativista, la "sociedad administrada" y la "fábrica fordista" en tanto figuras de la sociedad por venir, y ahora que se habían decidido a seguir a Michel Foucault en la adopción del panóptico de Jeremy Bentham como el prototipo y encarnación final del poder en la modernidad, las realidades sociales comenzaron a enloquecer escurriéndose con una aceleración cada vez mayor de la

> trama de la red conceptual cuidadosamente tejida en que se encontraban controladas (Bauman 2007:47).

Esto implica que de algún modo y sin mediar una explicación plausible, la sociedad occidental entró en un proceso de aceleración inusitado que echó por tierra todos los supuestos científicos, culturales, literarios, sociológicos, psicológicos, etc, y se lanzó hacia la hiperrealidad, donde las leyes ya no tienen sus fronteras claramente definidas. Joyce, según nos lo refiere Piglia, capta muy bien esta condición postmoderna en su narrativa:

> En Joyce, en cambio (pero también en Proust), se trata de hacer entrar la vida, la sintaxis desordenada de la vida, en la lectura misma. No ordenar, dejar correr el flujo de la experiencia. El sentido avanza, como en un sueño, en una dirección que no es lineal. La lectura se fragmenta. No se va de la ficción a la vida, sino de la vida a la ficción. Lectura y vida se cruzan, se mezclan. Se quiebra el sistema de causalidad definido por la lectura tradicional, ordenada y lineal (Piglia 2005:179).

El viejo arquetipo judeo-cristiano se encuentra fracturado por una producción literaria que no acepta la tiranía de un tiempo que viaja en una dirección teleológica que se contrapone a la realidad del sujeto. Nicanor Parra lo describe con maestría en un poema titulado “1993 a pocos metros del tercer milenio”:

Temor e incertidumbre

Una de esas pocas cosas que podemos decir a ciencia cierta

Es que los años pasan a favor de Huidobro

Se le celebra en todas sus humoradas

Y él nos perdona todas nuestras deudas

Hay una frase de Vicente Huidobro que siempre me llamó la atención

No creo que haya más enigmática más sobrecogedora

Más terrible en todo el reino de las bellas letras:

Una mujer descuartizada viene cayendo desde hace 140 años

Otra: Las amapolas que comemos hablan por nosotros

Las frases para el bronce vengan o no vengan al caso

Se multiplican hasta el infinito

La idea parece consistir en sorprender a esa mujer

Llamada realidad en sus momentos de descuido

Que son los momentos en que ella se deja penetrar

Hasta verte Cristo mío

(Parra 1997:111).

A modo de recapitulación podemos estimar que el universo simbólico occidental se ha transformado profundamente a partir de la segunda mitad del

siglo XX. La literatura, como una expresión del arte, ha sido sensible a estos cambios, por ello su apreciación estética ha sido objeto de un replanteamiento que la ha posicionado en la portada de las manifestaciones en cuanto a ser un referente de dichas mudanzas en los tiempos contemporáneos. En el siglo XXI, el proceso creativo transita por zonas con fronteras poco definidas, donde el sentido no puede emplazarse desde la perspectiva de un paradigma totalizador, más bien lo hace desde singularidades específicas y completamente descentradas con relación a una estructura sistémica, sin que por ello estas singularidades dejen de estar insertas en un conjunto que cabe dentro de algo más general. Por lo mismo, mantenemos nuestro criterio en cuanto a que la independencia absoluta en el campo literario no es posible, pues a pesar de que la narrativa literaria hoy no se encuentra dentro de una gnoseología unitaria, no es menos cierto que, a pesar de la dispersión y multiplicación de los sentidos, este sigue residiendo en un universo donde es imposible descartar el imperio del signo que no ha dejado de poseer un estado inmanente *per se*[2].

Si Latinoamérica en el pasado transitaba siempre un paso atrás, desde el desarrollo de sus propias vanguardias, favorecido en los últimos treinta años por el

[2] Con respecto a este parágrafo queremos precisar sus alcances. Desde Immanuel Kant en adelante, se establecieron ciertas reglas a objeto de ordenar la forma de reflexionar sobre las categorías que rigen el mundo sensible. Cuando nos referimos a que la narrativa está hoy en día descentrada de una teoría del conocimiento (gnoseología) unitaria, ello es debido a que las formas de abordar los fenómenos de cualquier naturaleza (artística, filosófica, pictórica, literaria, etc.), se han vuelto rizomáticas; sin embargo, esto que podría interpretarse como paradójico, no lo es, pues el signo sigue conservando su imperio, a saber su unidad, misma que está cargada de sentido y le da inteligibilidad a los fenómenos. De este modo, el signo siempre conserva su autonomía y su carácter de unicidad, siendo un substrato incontrovertible más allá de cualquier manifestación que se revela a los sentidos. En términos más simples, las categorías siguen conservando su independencia y apodicticidad, pero actualmente se han tornado rizomáticas, siendo el signo la herramienta fundamental que otorga unidad y religa los sentidos.

avance de la técnica y los soportes tecnológicos, hoy puede instalarse a la par con las sensibilidades estéticas de cualquier punto del orbe. Quedaron rescindidos los tiempos asimétricos entre una civilización altamente desarrollada y otra que no va al mismo ritmo o no está en el mismo horizonte en la especulación; estamos pensando específicamente en cuanto a desarrollo tecnológico, económico o científico. La irrupción de la técnica a nivel planetario ha modificado las cartografías en amplios campos del saber; la sociedad comunicacional y del acceso se ha consolidado, haciéndose cada año más masiva y abarcando más puntos geográficos. Todas estas transmutaciones exigen nuevas aproximaciones, nuevas andaduras, otras focalizaciones[3].

> Una estructura distinta reclama un lenguaje nuevo. Así como no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado, el escritor tiene que incendiar el lenguaje, acabar con todas las formas coaguladas e ir todavía más allá, poner en duda la posibilidad de que este lenguaje esté todavía en contacto con lo que pretende mentar (García Canclini 1998:84).

Latinoamérica ha sido el atanor donde se han realizado los más extravagantes experimentos de la más variopinta naturaleza. Es por esto que nos atreveríamos a afirmar, sin temor a fracasar en nuestro análisis, que en la

[3] Un experimento interesante en este sentido obra en la narrativa de Julio Cortázar, específicamente en *Rayuela*, donde propone desescribir el lenguaje, subvertirlo, hacer de las palabras una necrópolis del habla, a fin de generar un nuevo idioma en donde hablen las partículas sueltas del signo, resignificando éste sobre los vestigios del habla pretérita.

actualidad la producción literaria ha cobrado nuevos bríos con los trabajos de autores como, Jesús Martin Barbero, Ricardo Piglia, Roberto Bolaño, por citar algunos.

Nos negamos rotundamente a compartir el criterio que vierten Fuguet y Gómez cuando declaman, con estas palabras, su parecer acerca del espíritu de la obra de arte narrativa latinoamericana:

> Latinoamérica es, irremediablemente, MTV latina, aquel alucinante consenso, ese flujo que coloniza nuestra conciencia a través del cable, y que se está convirtiendo en el mejor ejemplo del sueño bolivariano cumplido, más concreto y eficaz a la hora de hablar de unión que cientos de tratados o foros internacionales. De paso, digamos que McOndo es MTV latina, pero en papel y letras de molde (...) Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y el Mercosur y la deuda externa y, por supuesto, Vargas Llosa (Fuguet y Gómez 1996:18).

El potencial que Latinoamérica posee se proyecta mucho más allá de un dispositivo amparado en ideologías mercantilistas, pues todo proyecto colectivo persistentemente se negará a ser encasillado en parámetros que le roban sus rasgos más prístinos. Con relación a lo mismo, compartimos el criterio que vierte José Ortega y Gasset en un trabajo intitulado *Guillermo Dilthey y la idea de la vida,* cuando afirma de la literatura lo siguiente: “esta es expansión, vuelca sobre el lector, sobre el oyente, todo su significado y, a veces, más de lo que propiamente

significa” (Ortega y Gasset 1964:170). Por lo tanto, la literatura es una expresión que tiene relación con parámetros coyunturales diversos, pues al ser un dispositivo de enunciación está dotada de puntos de fuga en su propio discurso. Habla más allá de lo que enuncia y anuncia.

Hipótesis

Nuestra hipótesis parte del supuesto de que los textos seleccionados tienen una impronta común: se enmarcan en un paradigma teórico que se ha instalado en la piel de la cultura occidental como es la posmodernidad, ya definida precisamente. En los tres textos trabajados en nuestra indagatoria, encontramos claros signos de esta inédita sensibilidad que inunda los tiempos contemporáneos, como es la carencia de una entelequia totalizadora que otorgue sentido y dirección inequívoca frente a la inestabilidad permanente a la que está supeditado el hombre actual. En el estadio anterior a la postmodernidad, el sujeto poseía puntos de referencia que estaban plenamente justificados; no obstante, desde que la razón se vio sobrepasada por el curso de los acontecimientos, sumado a descubrimientos gnoseológicos, axiológicos y epistémicos antes desconocidos, se agrieta el paradigma y abre sitio a otros análisis de la realidad mucho más inclusivos. La narrativa en general, siempre ha sido un terreno fértil que ha sabido captar prístinamente estos giros en la percepción de la realidad, y las ha plasmado en la novela, adjudicando a ella un papel revelador. Los textos que hemos seleccionado son un molde donde se refleja lo que hemos afirmado, estamos

conscientes que no son los únicos, pero al menos nos sirvieron de guía para dar comienzo a la reflexión.

Objetivos generales y específicos

El objetivo general de esta investigación es poner en diálogo las categorías postmodernas propuestas en el trabajo teórico vertido en *La producción simbólica* de Néstor García Canclini y los relatos *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

Un primer objetivo específico consiste en operacionalizar conceptos teóricos de Néstor García Canclini en las novelas de Piglia y Bolaño. Con esta indagación, pretendemos vincular ambas novelas con relación a la visión posmoderna que propone García Canclini; es decir, fijar los puntos de encuentro y definir aquellos parámetros que se articulan en una misma línea teórica.

Como segundo objetivo específico pretendemos indagar en algunos pasajes de *La ciudad ausente* y buscar puntos de concomitancias entre el discurso de Néstor García Canclini y Ricardo Piglia.

Un tercer objetivo específico busca ligar la perspectiva de Roberto Bolaño visible en *Los detectives salvajes* con la postura estética de Néstor García Canclini propuesta en el texto *La producción simbólica* (1979).

Para tal efecto, creemos necesario dejar en evidencia los lineamientos que guían la reflexión de García Canclini, con relación a discernir y explicar el desarrollo del arte desde una mirada estética, colocando énfasis en una perspectiva material, económica, sociológica, pero fundamentalmente artística, advirtiendo que para él es en la producción simbólica donde se descubre uno de los referentes más relevantes de la posmodernidad, lo que es posible extrapolar a todas las manifestaciones inscritas en el campo de las humanidades y las ciencias humanas; siendo la narrativa uno de los planos más sensibles de conexión, por ser ésta una de las representaciones del campo de lo humano[4]. Las transformaciones paradigmáticas desplegadas a fines del siglo XX y avanzada ya la primera centuria del siglo XXI no son decodificables desde un solo campo del saber; los tiempos en que el conocimiento podía ser relativamente independiente han quedado completamente clausurados; los niveles de complejización del mundo contemporáneo requieren el concurso de todas las áreas del conocimiento[5]. La época de los grandes sistemas ha dejado paso a una permanente fragmentación de los mismos. Cada uno de esos fragmentos no se validan sino en virtud de ser un complemento de una parte del todo, lo que no implica que se haya forjado una gran estructura con muchos componentes, sino

[4] Al afirmar esto hemos de señalar que no estamos negando la importancia de otras manifestaciones inscritas en el mundo del arte. Todas, a su modo, son un reflejo del mundo en el cual coexisten con otros estudios; sin embargo, hay expresiones que por su naturaleza y la forma como se manifiestan tienen un carácter más sutil; estamos pensando por ejemplo en: la música, la escultura, la danza, las que requieren de otros códigos para su inteligibilidad, no así con las disciplinas que hacen uso de la palabra para hacer manifiesto su mensaje.

[5] Con este párrafo pretendemos dejar en evidencia que para una intelección eficaz de las implicaciones que trae consigo la posmodernidad en la literatura latinoamericana contemporánea, hay que necesariamente incorporar otros discursos y otras visiones a la línea de análisis.

que más bien estos componentes tienen una validez independiente respecto del resto, sin que por ello dejen de interactuar entre sí. La investigación que presentamos está orientada a establecer puntos de encuentro y diálogo entre la propuesta teórica que realiza Néstor García Canclini en *La producción simbólica*, y las propuestas literarias *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, pues consideramos que estas narraciones se constituyen en trabajos posmodernos por excelencia. Hemos elegido unir estos tres autores, porque, si bien García Canclini es un teórico con una postura con fuertes tintes sociológicos, posee, sin embargo, todos los elementos que caracterizan a una época marcada por la transdisciplinariedad y el hibridismo.

Finalmente, este trabajo estará conformado por tres capítulos, en los cuales desplegaremos nuestra reflexión en torno a la herencia intelectual plasmada en las obras antes citadas de estos tres pensadores contemporáneos.

Capítulo I

Intersecciones semánticas entre la propuesta teórica de Néstor García Canclini, *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y *La ciudad Ausente* de Ricardo Piglia

Desde una perspectiva literaria, los textos de Piglia y Bolaño se inscriben en el contexto del post boom latinoamericano, que instaló una nueva mirada en la narrativa latinoamericana. Para tal efecto, hemos considerado pertinente recoger las reflexiones presentes en *La producción simbólica* de García Canclini, texto que profundiza en las categorías del discurso posmoderno. Este recoge los postulados transmodernos, partiendo desde un marco reflexivo conceptual post-estructuralista y deconstructivo[6] pero integrando una perspectiva centro-periferia, desde la cual aspira a crear una nueva lectura de las categorías que dan cuenta de la realidad, y de cómo se han visto modificadas en la última década, iniciándose no ya a partir de un discurso eurocéntrico, sino a partir del desenvolvimiento de la postmodernidad en la sociedad latinoamericana, misma que es vista desde fuera como *borde cultural*; sin embargo, hoy se ha actualizado y se reinventa adquiriendo un carácter fuertemente mediatizado por los *mass media*[7], los

[6] Nuestra indagatoria si bien busca centrar la literatura como eje de la investigación propuesta, no pretende instalarse como ente al margen de las demás ciencias humanas; la cultura desde el estructuralismo en adelante, ha dado pasos gigantes a objeto de realizar una exégesis más totalizadora del fenómeno literario, por eso teóricos como Mijaíl Bajtín o Jean F. Lyotard, entre otros, en la década de los años setenta del pasado siglo, se atrevieron a plantear un discurso que recogiera estas categorías de análisis. Así Bajtín en su libro *Teoría y estética de la novela* postula: "La ciencia del arte se define frecuentemente por antítesis a la estética filosófica, completamente acientífica. Los trabajos contemporáneos sobre poética tienden a constituir un sistema de razonamientos científicos acerca de un mismo arte —en este caso el arte literario— independientemente de los problemas de la esencia del arte en general. Si por problema de la esencia del arte algunos entienden metafísica del arte, tendremos entonces que estar de acuerdo, de verdad, con el hecho de que la ciencia solo es posible donde la investigación se efectúa con independencia de esas cuestiones" (1989:15).

[7] Lipovetski & Serroy lo comentan con estas palabras a propósito de un libro donde analizan la videósfera y los *mass media,* haciendo hincapié particularmente en el cine y su transformación en los tiempos hipermodernos: "En menos de medio siglo hemos pasado de la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla. La pantalla de cine fue durante mucho tiempo única e insustituible; hoy se ha diluido en una galaxia de dimensiones infinitas: es la era de la pantalla global. Pantalla en todo lugar y todo momento, en las tiendas y en los

avanzados soportes tecnológicos -masificados en las últimas dos décadas del siglo XX-, y ampliamente expandidos a agentes sociales continentales ausentes antes del siglo XXI. Esto trajo como consecuencia que otros lugares geográficos del mundo considerados como marginales (estamos pensando especialmente en el caso Latinoamericano), también se vieran tocados en la imagen que tenían de sí mismos, originando un discurso y una praxis, que se suma a las transformaciones ocurridas en el viejo continente como resultante directo del ocaso de los meta-relatos que habían sido validados por la modernidad; estos dejaron de tener vigencia o entraron en franca crisis, lo que fracturó ostensiblemente la cultura occidental, la que pasó a dejar de estar regida por lineamientos que provenían de un universo simbólico seglar, tutelado por un *telos* cimentado en la idea de progreso. Ello obligó a la metrópoli a instalarse con una nueva mirada teórica, que recogiera las sensibilidades emergentes, así como a los nuevos actores puestos en juego, a efecto de que se instalaran por primera vez a los protagonistas en franco ascenso en el tinglado simbólico mundial. Esto acarreó, como consecuencia directa, que todas las formas de transgresión, análisis de la sociedad, formas de escritura, lectura, arte, urbanidad, entre otras, también se abordaran bajo otra óptica, para posicionarlos en un estatus de vigencia y legitimidad en el nuevo orden[8]. Si pensamos que existe un supuesto

---

aeropuertos, en los restaurantes y los bares, en el metro, los coches y los aviones; pantallas de todos los tamaños, pantallas planas, pantallas completas, minipantallas móviles; pantallas para cada cual, pantallas con cada cual pantallas para hacerlo y verlo todo. Videopantalla, pantalla miniaturizada, pantalla gráfica, pantalla nómada, pantalla táctil: el nuevo siglo es el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática" (2009:10-11).

[8] Lo que comenzó al fin de la modernidad como un acto de subversión, tratando de encontrar nuevas expresiones que manifestaran los cambios en el orden de lo humano, degeneró en formas

incontrovertible de que el universo simbólico humano no es estático, sino, por el contrario, que está en constante intercambio dialógico con la alteridad y lo ideológico, haremos la tentativa de dilucidar aquella *mathesis*[9] que se ha instalado modificando las categorías desde las cuales se hace aprehensible lo real, pero visto ahora desde un discurso propiamente latinoamericano –sin desconocer que las categorías propuestas deban mucho a la reflexión teórica europea -, promovido por los autores que son objeto de este estudio.

En *La Producción Simbólica* (2006), Néstor García Canclini hace un esfuerzo por constituir un referente especulativo que, arrancando desde concepciones de fines de los setenta[10], se proyecta hacia los nuevos estadios simbólicos en boga desde que ha obrado el proceso de clausura de los paradigmas modernos. En tal sentido, nada más indicado que indagar en el

---

que sepultaron los marcos referenciales pretéritos y, en donde por sustitución, se creó una novel manera de representación que reemplazara las herramientas que usó durante siglos la cultura para transmitir su herencia; en su reemplazo se recurre a los más actualizados artificios que ha inventado la técnica –como el cine-, para poner a disposición de las masas lo que antaño se hacía por medio de la oralidad, la historia, las leyendas, los mitos, etc. Esto lo constata Lipovetski & Serroy cuando describen el sitial de los *mass media* en la vida contemporánea: "Con toda sencillez y casi con ingenuidad, el cine sustituyó a las formas expresivas que cumplían hasta entonces esta función «primitiva». Cuando nos disponemos a ver una película, sabemos que nos van a contar una historia y escuchamos con una atención y un placer parecidos a los de los niños" (Lipovetski & Serroy 2009:317).

[9] Entendemos por *mathesis* el concepto que alude a la reflexión cartesiana que funda principios universales a partir de la subjetividad del sujeto. Hay una actitud del espíritu que conduce a la inteligibilidad de lo Universal y sólo por ello es posible esta comprensión de lo fenoménico. Esto, llevado al plano del discurso posmoderno latinoamericano, permite establecer una hipótesis que nos conducirá a plantear una mirada desde América Latina acerca del fenómeno posmoderno vigente.

[10] No estamos planteando que antes de finales de los años setenta no haya existido producción simbólica, por el contrario, existió y profusamente. Lo que queremos señalar es que al modificarse las categorías bajo las cuales el arte se hacía posible antes de la época señalada, éstas han sido reemplazadas por otras más nuevas que sí reflejan su tiempo, cambiando de este manera el modo de producción y difusión del conocimiento.

estado del arte, que es un punto de inflexión irrenunciable, si se quieren analizar las nuevas propuestas de penetración del mundo como objeto de estudio, partiendo desde los procedimientos de deconstrucción del imaginario occidental. Según Néstor García Canclini es inconcebible pensar la condición posmoderna desde una sola óptica, por lo que es urgente recurrir a la interdisciplinariedad e incluso a la transdisciplinariedad; herramientas pertinentes para la intelección del mundo de hoy. Si la sociología, partiendo de los estudios de E. Durkheim, cobró una importancia vital en la partida de la disquisición de la idea de interacción social en los tiempos modernos, hoy ha cobrado un nuevo impulso. Del mismo modo que en la época del resurgimiento de las ciudades[11], actualmente asistimos al tiempo de las megalópolis - al menos así lo indican todas las estadísticas que nos entregan los estudios demográficos-; esto estimula a recurrir a esta disciplina y otras afines para obrar el desciframiento de la actual gnoseología que está modificando el paisaje posmoderno. Si las masas en el siglo XIX comenzaron a acceder con mayor libertad a la información, al final del siglo XX dicho proceso es sobradamente superior. La amplia circulación de las ideas, como producto directo de la internacionalización de las comunicaciones ha multiplicado las lecturas de un mismo saber en forma geométrica. Así es como los *collages*, los *ready-made*, se han vuelto expresión pura de los adelantos tecnológicos y sociales. Si después de las vanguardias el arte evolucionó a signos más degradados hasta buscar el no

[11] Con el resurgimiento de las ciudades aludimos a lo ocurrido en Occidente desde fines del medioevo y principios del renacimiento, periodo marcado por el paulatino ascenso de la burguesía como clase imperante, que promovió la expansión de los centros urbanos, el florecimiento de las urbes, el retorno de la moneda como instrumento de intercambio, el desarrollo de la industria, así como la creación de nuevas tecnologías, etc.

sentido en su manifestación, en la actualidad quiere trascender ese desierto en el que se había encapsulado. Las teorizaciones actuales no buscan la elisión del arte como tampoco perimir su pasado, más bien quieren mostrar de qué modo ha evolucionado, teniendo en cuenta que hay una nueva raza de dispositivos que operan y hacen de él –el arte-, una forma más entre las formas que se han reterritorializado gracias al imaginario mediático. En un mundo globalizado por el absolutismo del placer y el imperialismo del comercio, se ha instituido un canon asimétrico que diversificó los modelos a escala mundial.

A pesar de que el mundo ha llegado a este estadio superior de coexistencia, existen simultáneamente otras líneas de investigación que comparten puntos de vista con nuestro autor. En ella se sitúan quienes ven a América Latina como una gran casa en la que se forjan proyectos en común, espacio territorial que posee un cuerpo vivo, mismo que insta a una mirada que ve en el espectro cultural una identidad autóctona, rica en matices; pero con una particular expresión del acervo inherente a lo auténticamente latinoamericano (Rama:1998). Proponemos esto, porque, según nuestra estimativa, el concepto de arte es amplio. No puede ser circunscrito sólo a lo pictórico, sino que incluye variadas manifestaciones, las que van desde el mundo político al espacio literario. En todas ellas – en las que la creación está involucrada en el modo de ser de aquello que requiere de un momento de inspiración para generar su actualización[12]-, se requiere no sólo un estado de ánimo, sino unas condiciones

[12] Empleamos el concepto de actualización en su sentido Aristotélico, a saber: “El movimiento como cambio en una realidad (llamado a veces "movimiento cualitativo" para diferenciarlo del movimiento local, y calificado asimismo —como haremos aquí con frecuencia— de "cambio")

sociales y materiales que le den un soporte, pues es imposible el desenvolvimiento de la cultura en un entorno desfondado. La producción simbólica es mucho más que meras taxonomías y catálogos frutos del intelecto, es un conjunto de circunstancias que rodean las sensibilidades que se han hecho patentes en la temporalidad que somos como espacio continental; de tal modo que no hay una sola temporalidad, hay muchas que son paralelas o se entreveran unas con otras en algunos vórtices de tiempo en los cuales han coincidido o se han fusionado para crear otro híbrido. Por esto mismo, nos asiste la convicción de que América Latina tiene un sitial muy particular; un crisol donde ha obrado una numinosa sinergia que ha reportado las más plurivalentes manifestaciones. Lo que el viejo continente llegó a tener en su momento por novísimo- pensamos en las vanguardias-, en América Latina también había tenido su manifestación paralela. Allí estaba, por ejemplo, el manifiesto antropofágico de Oswald de Andrade en Brasil, que coincide con la expresión europea. Otro tanto acontece con el creacionismo de Vicente Huidobro[13], que desde antes de la Primera Guerra Mundial ya estaba en ciernes.

El texto que pretendemos explorar y las implicaciones que conlleva inicia su reflexión desde aquí; no obstante, su autor cree que ha llegado el momento de

---

necesita tres condiciones, las cuales parecen ser a la vez "principios": la materia, la forma y la privación . Ahora bien, el cambio sería ininteligible si no existiera en el objeto que va a cambiar una potencia de cambiar. Su cambio es, en rigor, el paso de un estado de potencia o potencialidad a un estado de acto o actualidad" (Ferrater Mora: 46:1965).

[13] Más allá de cualquier polémica que pueda existir con relación a si Huidobro fue el verdadero padre del creacionismo o su paternidad se le puede atribuir a Paul Reverdy, lo importante es que las obras del vate chileno son una muestra incontrovertible de que su producción literaria apunta en la dirección de las vanguardias que vieron la luz desde la Primera Guerra Mundial en adelante.

crear una nueva sociología del arte, una que fuese otra interpretativa, la que, sumando lo antiguo con lo nuevo, edifique desde las cenizas de la decontrucción, con el concurso de la semiología y todas las otras disciplinas arborescentes contiguas, una nueva lectura, más amplia, más incluyente, pues sólo de ese modo se podrá abordar el fenómeno de la transmodernidad vertiginosa.

Por lo mismo, García Canclini en *La producción simbólica* se esforzó por dilucidar cómo se construye en el campo artístico una relación que va desde la obra a la sociedad y viceversa, pasando por editores, museos, críticos, galerías, medios de comunicación social y sus nexos con la sociedad en la cual aparecen; esta es la labor que realiza en el libro, ya que sólo de ese modo es posible advertir la *dynamis* que se instaló en el mundo contemporáneo. Según el autor, ha quedado atrás el cosmos de las respuestas instalado por la modernidad; ahora en lontananza se distingue una vía llena de interrogantes, preguntas que, en la misma medida en que sean capaces de ver dónde están sus contradicciones, abrirán nuevos horizontes en favor de una exégesis que abra un espacio donde se reinvente una reflexión sobre el hombre del nuevo milenio. En *Culturas híbridas* el escritor afirma que: “las vanguardias extremaron la búsqueda de autonomía en el arte, y a veces intentaron combinarla con otros movimientos de la modernidad - especialmente la renovación y la democratización. Sus desgarramientos, sus conflictivas relaciones con movimientos sociales y políticos, sus fracasos colectivos y personales, pueden ser leídos como manifestaciones exasperadas de las contradicciones entre los proyectos modernos” (García Canclini 1990:42).

Como se puede estimar, las vanguardias latinoamericanas, a pesar de ser un esfuerzo notable por escabullirse de los modelos modernos, sólo fueron un movimiento contestatario al interior de un sistema ideológico cerrado, haciendo visible sus contradicciones pero sin conseguir escaparse de su sujeción. Por tanto, lejos de divorciarse completamente del esquema teórico de la modernidad, sólo consiguieron ser un elemento crítico que no llega a transponer las fronteras del modelo imperante, perdiendo inclusive su poder subversivo al ser incorporadas –las vanguardias- como una mercancía más del mercado[14]. Los textos de Bolaño y Piglia respectivamente van en la dirección contraria, pues no solamente carecen de una estructura ideológica moderna, sino que, partiendo de un discurso *ex-céntrico,* sus novelas realzan a personajes inadaptados, disolutos, paradójicos, solitarios, vesánicos, suicidas, desencantados, escépticos, logrando instalar un discurso terminal en el cual lo perentorio, lo inminente, lo extravagante, lo inusitado, viene a reemplazar el relato lineal tan consubstancial a la idea de progreso. Para denotar lo que afirmamos transcribimos un fragmento sacado de *La ciudad ausente*:

> —El Ingeniero no duerme nunca —dijo ella—, vive
>
> para sus experimentos. Y por eso dicen que está loco.

[14] Con estos comentarios no pretendemos restar legitimidad a las vanguardias. Ellas fueron un aporte muy relevante e innovador en su tiempo; sin embargo, a medida que fueron siendo incorporadas al modelo, cada vez perdieron más su función desestabilizadora en el orden imperante, terminando casi completamente adaptadas a un sistema económico y político que, en lugar de buscar contrarrestarlas, adoptaron la estrategia de seducirlas para así inhibir su influencia desestabilizadora, característica fundamental desde la cual intervenía con un rol crítico en la sociedad.

> Junior quiso saber qué eran los experimentos.
>
> —Verbales —dijo ella—. Pruebas con relatos de vida, versiones y documentos que le lleva la gente para que él los lea y los estudie (Piglia 1992:97).

En *Los detectives salvajes* nos encontramos con Ulises Lima, un personaje que obedece a la descripción de los sujetos que circulan por las autopistas de la posmodernidad:

> Cuando abrí apareció ante mí el poeta Ulises Lima, el jefe del grupo autodenominado real visceralista. No puedo decir que lo conociera, en realidad sólo lo había visto una vez, pero Claudia solía contar historias de él y Daniel alguna vez me leyó alguno de sus poemas. La literatura, sin embargo, no es mi fuerte y posiblemente nunca supe apreciar el valor de sus versos. En cualquier caso, el hombre que tenía ante mí no parecía un poeta sino más bien un mendigo (2007:284).

Otra es la perspectiva que propone García Canclini en lo que se busca como producción simbólica en la posmodernidad; puesto que si en la Edad Media el objeto estético anhelaba revelar lo divino, y en los siglos XVII al XIX una búsqueda de la belleza, en el espacio contemporáneo sólo "por el placer que despiertan, por su originalidad, porque radicalizan la sensibilidad y la imaginación" (García Canclini 2006:141).

En otro trabajo, García Canclini reflexiona en torno al concepto de globalización y de cómo esta ha modificado el imaginario en la cultura, misma que ha experimentado redefiniciones a partir de las últimas décadas. Dentro de este marco ha de considerarse la especulación en torno a ella que realiza Jameson:

> Porque la cultura –la más débil y secular versión de aquella cosa llamada religión– no es una sustancia o un fenómeno por derecho propio, es un espejismo objetivo que emerge de la relación entre dos grupos por lo menos. Esto es para decir que ningún grupo tiene una cultura por sí mismo: la cultura es la aureola percibida por un grupo cuando entra en contacto con y cuando observa a otro (1993:104).

Este concepto globalizado de cultura es una definición que necesariamente concibe las relaciones entre sociedades como un fenómeno interdependiente entre grupos, espacios territoriales y naciones. La narrativa no queda al margen de este proceso, por el contrario, es quizás una de las más relevantes, ya que opera como delimitación fluctuante haciendo un juego en el cual todos los actores pueden tener un espacio, asistiéndose para ello de narrativas y metáforas que son los instrumentos, las herramientas con las cuales hacen patente su discurso. Esto lleva a García Canclini a afirmar que:

> Lo cultural abarca el conjunto de procesos a través de los cuales representamos e instituimos imaginariamente lo social, concebimos y gestionamos las relaciones con los otros, o sea las diferencias, ordenamos su dispersión y su inconmensurabilidad mediante una

> delimitación que fluctúa entre el orden que hace posible el funcionamiento de la sociedad (local y global) y los actores que la abren a lo posible (García Canclini 2000: 62-63).

La relevancia de definir la cultura es primordial, ya que todos los procesos y expresiones de lo humano están imbricados en ella. Sería un contrasentido no atender a su esclarecimiento, por este motivo García Canclini profundiza en la delimitación de sus contornos, pues estas definiciones arrojarán luces para la intelección del mecanismo que opera en el presente. En los tiempos en que las culturas se han visto fragmentadas, dislocadas, enajenadas de su identidad pretérita por la globalización, se hace necesario buscar una estrategia que rearticule y reconvierta los imaginarios simbólicos incorporando las categorías emergentes que son consecuencia del fenómeno global. Por ende, la desterritorialización potencia una reterritorialización que sea capaz de distanciarse del discurso hegemónico a objeto de preservar su autenticidad; muy bien lo refiere Franco citando a Sassen:

> Invadidas sus fronteras por cadenas informativas y a veces por ejércitos extranjeros; integrada su economía dentro de economías territoriales más amplias (como el Pacto Andino, el acuerdo de libre comercio entre Venezuela y Chile, o el Tratado de Libre Comercio de Norteamérica), la nación parece persistir como la sonrisa burlona del gato de Cheshire, o como una realidad virtual, o como el interior de la ciudad globalizada que no trabaja más en favor de los intereses del Estado-Nación (2003:28).

Desde el momento en que el Estado-Nación se desperfila como eje de un proyecto en la postmodernidad, hacen su debut los imaginarios que se han arraigado profundamente en lo urbano, siendo la ciudad el lugar natural donde realizan su despliegue. La literatura ha recogido esta inquietud[15] y se ha desenvuelto en este contexto al punto de crear ciudades en la glosa de sus palabras, como refiere García Canclini citando a Rosalba Campra: "Pero las ciudades también se fundan dentro de los libros o se fundan a partir de libros […] Las ciudades han estado conectadas con libros fundantes, libros que han hablado de cómo se conquista un desierto, cómo se distingue a la ciudad del desierto, cómo se delimitan los espacios, cómo se construye entonces a partir de lo que se imagina que puede ser una ciudad" (1997:89).

[15] Georges Bataille, en unos ensayos escritos entre 1944 y 1961, tiene una postura interesante al respecto, porque ve el saber en interacción con lo externo, siendo el lenguaje una inflexión intermedia que reúne ambas partes. No obstante, el saber busca concordancias en la exterioridad sin las cuales sería imposible la conjunción con el medio: "El saber que afirmó la sensación de que el saber es *"posible"* percibe todas las cosas dentro de la perspectiva de lo "posible". A veces lo "posible", en tanto que posibilidad, se hipostasia, y otras veces no" (Bataille 2001:385). Siguiendo por esta vía de la significación, la novela para él viene a ser un espacio difuso, extraño, en donde el sujeto puede abandonarse, perderse pero para encontrarse en un espacio donde la represión que ejerce el mundo profano no lo alcance. Por esto afirma de la novela lo siguiente: "La novela sería el lugar de las confusiones por excelencia, pues extrae de su abandono un poder que escapa a los momentos más tensos. En los momentos tensos de una fiesta, la voluntad que tienen los hombres de perderse en ese universo que es puro más allá resulta frenada por el exceso de angustia. En cierto sentido, el exceso de angustia es bueno, puesto que se refiere al más allá fascinante donde es peligroso perderse: es la fascinación la que nos lleva al último grado de la angustia. Pero al sumergirnos voluntariamente en esa angustia, perdemos la levedad con que permaneceríamos encerrados en los encadenamientos del mundo profano (el mundo de nuestras operaciones útiles)" (Bataille 2001:129).

Georges Bataille tiene una reflexión que circula por esta misma idea cuando sostiene que el saber humano adviene al sujeto mediante el lenguaje[16]; este le da su soporte y de paso construye un mundo más allá de la mera facticidad del ser. Por eso Bataille habla del “saber de hecho”, que posibilita los acontecimientos encadenando los fenómenos en un complejo inteligible, puesto que lo imposible sólo se configura de un modo posible a través del lenguaje, que hipostasiando[17] el ente, confiere una categoría de verdad que ordena el fundamento de lo sensible. Por consiguiente, a pesar de que el saber es una base que otorga certezas, siempre existe la incertidumbre que puede echar por tierra todo aquello que está establecido, dando así al juego de la existencia un carácter de voluble, incierto, sin asidero irredargüible. Esta condición no es ajena al mundo literario, el que por la naturaleza de su objeto, es un campo rico en inflexiones y aporías complejas, convirtiendo su área de despliegue en un territorio problemático.

[16] La literatura es el lugar natural donde el lenguaje desarrolla la mayor cantidad de variantes e inflexiones estéticas, las que no sólo han abarcado el campo específico de su quehacer, sino que ha sido visionario en las más variadas manifestaciones del conocimiento, siendo la ficción un espacio particularmente prolífico que la historia se ha encargado de dejar en evidencia. Verbigracia la obra de Julio Verne, que siendo narrativa, se adelantó a su época en varios de sus trabajos.

[17] El concepto hipóstasis tiene varios significados según sea la propuesta teórica en la que está citada. Sin embargo, acá lo usaremos en el sentido primero que se le atribuyó en la Grecia clásica, como bien lo plasma Ferrater Mora: “El infinitivo griego hipóstasis se ha usado como equivalente a *einai* ("ser"), pero reforzando el sentido de *einai*. Puede traducirse, pues, por "ser de un modo verdadero", "ser de un modo real", "ser de un modo eminente", etc. "Hipóstasis" puede entenderse así como "verdadera realidad", "verdadera *ousia*”. Frente a las apariencias hay realidades que se supone existen verdaderamente, "por hipóstasis”. En este caso están, según Platón, las ideas. Como se ha contrapuesto también la existencia real (o, en sentido moderno, "objetiva") a la existencia mental (o, en sentido moderno, "subjetiva"), y se ha equiparado la existencia mental con la "conceptual", se ha dicho a veces que las ideas platónicas no existen sino como hechos mentales o como conceptos y que decir lo contrario es "hipostasiarlas", es decir, tratar las ideas como hipóstasis de los conceptos” (1965:845).

Para cerrar esta reflexión introductoria es importante recalcar que García Canclini interpreta la posmodernidad desde una antropología social, la que, partiendo de una estética fundada en la realidad latinoamericana, extiende su análisis a múltiples manifestaciones que van desde la fotografía a la narrativa, elaborando un discurso-red que se despliega en todas las direcciones.

Referencias críticas a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

Los Detectives salvajes es una obra publicada en 1998. Desde su aparición a la fecha, no ha dejado de ser comentada y analizada a partir de diversos enfoques; sin embargo, toda la crítica coincide en un aspecto en común, a saber, que tiene todas las características que la inscriben en un trabajo postmoderno en cuanto a su estructura (forma) y su despliegue literario (contenido). En este sentido, hay varios tópicos que los investigadores han rastreado en la obra de Bolaño y particularmente en los *Detectives salvajes*, ya que la novela es considerada por muchos como su *opera prima*. No es tanto que haya sido la primera obra, sino en el sentido de ser la más acabada en cuanto a precedencia. En esta novela, Bolaño saca a relucir gran parte de las categorías bajo las cuales opera su proyecto escritural, el que, por una parte, es escisionista y anárquico, y, por otra, casi terminal, y afirmamos casi terminal, porque algunos de sus exégetas creen ver en su obra un proyecto que tiende hacia una composición literaria en la que ya no es posible trascender el discurso ni descomponerlo en partes más

irreductibles; sin embargo, nosotros somos de la idea de que persisten hiancias, cortes estratigráficos[18] que articulan espacios abiertos a nuevas lecturas.

Si Borges era en el pasado siglo uno de los escritores más influyentes, en la nueva centuria Bolaño ha adquirido un realce vertiginoso, que lo ha situado entre los mejores autores del comienzo del tercer milenio. Él ha incursionado en caminos que divergen ostensiblemente de lo visto hasta ahora, con una significativa forma de narrar los acontecimientos de modo fragmentario. Se puede decir que hay más de una lectura de la obra del autor, según el lugar geográfico desde donde se lo lea. Carmen de Mora, citando a Sandra Pollack, nos da algunos antecedentes con relación a que no es lo mismo el lector europeo que el estadounidense respecto de la asimilación que se hace de la obra boleañeana. Esta última refiriéndose al suceso editorial del autor dice: "al examinar el fenómeno Bolaño en el mercado editorial norteamericano en su artículo «Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* in the United States» encuentra detrás de la construcción del mito Bolaño tanto un operativo de marketing editorial como una redefinición de la imagen de la cultura y la literatura latinoamericanas que se ha difundido entre el público lector" (2011: 172).

[18] Entendemos por cortes estratigráficos la función que hace posible que el discurso pueda ser descompuesto en unidades menores que extiendan el sentido a partir de sus fragmentos, teniendo cada uno de ellos una unidad interna muy compleja, que facilitan la validez de las unidades contiguas a él.

No compartimos este criterio en cuanto al marketing editorial que menciona la académica, pero sí estamos de acuerdo con el segundo punto, pues la obra Bolañeana cambia las perspectivas de la literatura e invierte los procesos incorporando una estética ácrata[19], exacerbando la subjetividad como eje central en la forma de narrar los sucesos; de este modo, subvierte la percepción de la cultura vigente hasta los tiempos del boom para transfigurarse en otro estilo, al que él llamó el *real visceralismo*[20]. La obra de Bolaño reniega del concepto lineal moderno del tiempo como lo hizo el boom en su momento; ese principio escatológico tan manoseado por la escritura decimonónica, para asentarse en un discurso que aterriza los personajes en su más pura cotidianeidad. El universo de Bolaño reside en los cafés, los bares, las plazas, las librerías, los lugares solitarios. Por eso sus personajes oscilan entre el vacío, la aventura y la especulación mínima, pues se saben afectos a una provisionalidad que les impide aferrarse a cualquier principio permanente. Promis ve en el trabajo de Bolaño una mirada íntima que combate por expresar sin renunciar a nada frente a dictámenes que no procedan de sí misma, procurando, de esta manera, una arquitectura que se engarza con opciones rupturistas por naturaleza (Promis 2003: 51).

---

[19] Denominamos *estética ácrata* a aquella que no se ajusta al orden establecido siendo por esencia caótica.

[20] La escritura visceral o real visceralista - como señala la antinomia de sus postulados - es incomunicable, o es refractario a ello. Los *detectives salvajes* es una muestra de esto, la novela está plagada de metarrelatos, mismos que están en una inusual taxonomía temporal articulada a través de los apuntes de un cronista que vive en la reserva y que jamás se hace evidente .Sin embargo, el narrador tiene por objeto comunicar a alguien su vivencia. De este modo, lo visceral podría ser definido como la comunicación sin palabras, dejando el sentido flotando en un limbo que el lector debe descubrir o revelar. Como dice Labbé con relación a *Los detectives salvajes*: “Lo visceral, lo salvaje, lo violento, por fin, es aquello que nos infunde temor porque no habla nuestra lengua ni utiliza nuestro lenguaje. Porque no comunica” (2003: 96).

Siguiendo con esta línea hermenéutica, es posible afirmar que Bolaño juega con el lenguaje, pues este –el lenguaje- permite infinitas lecturas que se conectan con lo enigmático, lo discontinuo, promoviendo una suerte de montaje simbólico que accede a lo inefable del discurso. Bolaño fragmenta la tradición literaria y la hace permeable, al punto que deja de tener el sentido y sitial que había ocupado en el pasado. Si la literatura latinoamericana había tenido continuidad, en *Los detectives salvajes* Bolaño se confronta con la tradición y la desarticula, proscribe la dinámica de un narrador solitario que articula la narración como un eje desde el cual se arman el resto de las historias presentes en la obra; abre el espacio para que se hagan presentes una diversidad de personajes en una ficción rizomática. Así lo describe María Fernanda González:

> Como en Benjamin, las representaciones que trae Bolaño son figuras potentes en el sentido de que son condición de posibilidad de significaciones nuevas. Los diferentes narradores hacen una lectura redentora de los clásicos (en especial de la poesía mexicana), de aquellas obras que exigen que de ellas que se diga algo más. Y es esto lo que hace Bolaño, les hace justicia. Rescata del pasado una tradición literaria, pero no la rescata como presencia, no la trae como hecho intacto, sino que la trae con todas sus incoherencias y transformaciones (2010:5).

La obra de Bolaño contiene una propuesta postvanguardista, alejándose de los campos semánticos y estéticos del canon, por consiguiente del poder, pues ve en ellos una apuesta extemporánea que no se condice con la época que se vive

en la segunda mitad del siglo XX y comienzos del nuevo milenio. Como lo afirmaba Derrida en *De la gramatología*:

> El porvenir sólo puede anticiparse bajo la forma del peligro absoluto. Rompe absolutamente con la normalidad constituida y, por tanto, no puede anunciarse, presentarse, sino bajo el aspecto de la monstruosidad. Para ese mundo que vendrá y para aquello que en él habrá conmovido los valores del signo, de habla y de escritura, para aquello que conduce aquí nuestro futuro anterior, aún no existe exergo (Derrida 1971:10).

Los *Detectives salvajes* por su estructura no hace más que dar cuenta de lo que afirmaba el teórico francés a fines de la década del sesenta. Bolaño fractura en su novela los parámetros normales. El signo funciona casi como una entelequia[21] negativa, en la cual los vectores referenciales circunstanciales de los personajes se pierden o, en el mejor de los casos, se fugan hacia espacios donde no cabe una lógica de sentido plausible. En este mismo contexto puede entenderse a Barthes, cuando afirma que la literatura posee múltiples significantes que en modo alguno pueden ser unívocos. El lenguaje siempre es elusivo, por tanto, como lo describe en *El grado cero de la escritura*:

> El campo literario está afectado por una interrogación que se hace no desde el exterior, sino en la literatura misma, o, más exactamente, en

[21] Empleamos el concepto en el mismo sentido que lo define la RAE, a saber, como fin u objetivo de una actividad que la completa y la perfecciona.

> su límite extremo, en esta zona asintomática en la que la literatura parece que se destruye como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la que la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto[22], la consecuencia es que nuestra literatura, desde hace cien años, es un juego peligroso con su propia muerte, es decir, un modo de vivirla: es como aquella heroína raciniana que muere de conocerse pero vive de buscarse (Eriphile en *Epihgénie*) (Barthes 2003:140).

Desde el punto de vista de Macarena Areco, *Los detectives salvajes* de Bolaño "funciona como un extenso panel central, en el cual la proliferación de tiempos, espacios, voces, personajes y tramas fragmentadas hace que el relato se desborde" (2007:185). Una vez más aparece esta idea recurrente que describe la obra como una narrativa nihilista que se enmarca en una factura más allá de la vanguardia, que se distancia de los autores lastrados por la modernidad. Se podría afirmar que la poética de la obra se corresponde con el concepto de desterritorialización desarrollado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Por lo mismo, la crítica afirma que la intertextualidad de la obra es esencialmente postmoderna, ya que se distancia de una mirada unilineal ajustada a la idea de

---

[22] Es necesario precisar que el lenguaje-objeto y el meta-lenguaje son el reverso y el anverso de una misma filiación, la diferencia estriba en que el primero es el referente objetivo sobre el cual se asientan todas las significaciones posibles. Sería imposible obtener una interpretación de los textos sin la existencia de una de sus partes, es más, uno opera como antecedente y el otro como consecuente. Si recurrimos a los estudios teóricos descritos en la Fenomenología de E. Husserl, específicamente en *Las investigaciones lógicas* (1929), podremos colegir que desde que se demuestra la intencionalidad de la conciencia, donde se extrapola que toda conciencia es "*conciencia de",* lo apodíctico y complementario que resulta en concepto de lenguaje-objeto versus meta-lenguaje.

progreso. A través de la novela, Bolaño se levanta como una figura relevante de la contracultura de cara al poder dominante. Alejandra Oyarce nos describe esta postura de la obra Bolañeana cuando afirma:

> Así, creemos que Roberto Bolaño diseña una estrategia de resistencia y de continuidad, pues imagina un contraataque factible al poder y lo hace desde su obra, que, como la crítica literaria y el propio catálogo lo destaca, entra al mercado a través de la narrativa, sin renunciar a la poesía, por lo tanto, ingresa de manera subversiva, es decir, sin que éste logre desactivar la bomba de relojería que el poeta diseña durante toda su vida, o al menos en el transcurso de tres décadas, como consta en el Archivo (2014:28).

Desde esta perspectiva, la obra de Bolaño tiene un fuerte tinte político, el que, articulado por medio de su narrativa, deja entrever su pasado y las vivencias de un trashumante, al que le tocó experimentar el desarraigo y el exilio. Si el proyecto literario de Bolaño está impregnado de algunas tendencias ácratas, eso obedece también al hecho de pertenecer a una generación a la que le tocó vivir procesos sociales complejos que marcaron una cosmovisión personal. Si a eso se le añade que en América y Europa se vivían profundos cambios en el ámbito intelectual y político[23], se entiende la sensibilidad del escritor. Continuando con

[23] Si recurrimos a la historia, constatamos que en la década de los sesenta y setenta en el mundo había una fuerte polarización entre Occidente y el bloque soviético, en América había triunfado la Revolución cubana, se había implementado la Escuela de las Américas - que se había reformulado en 1963- entre otros acontecimientos. En toda Sudamérica surgieron movimientos de

esta línea de análisis, en un artículo de reciente data Jorge Sánchez reflexiona respecto de la novela de la siguiente manera: “En la novela, el fracaso del *realismo visceral* y la muerte de Tinajero representan el fracaso de las utopías revolucionarias colectivas que acompañaron a muchos de estos movimientos en Latinoamérica y a muchos narradores e intelectuales latinoamericanos durante buena parte del siglo XX, y la forma cómo estas utopías resquebrajadas dieron paso al desencanto de las nuevas generaciones de latinoamericanos, quienes han vivido en carne propia la diáspora como consecuencia de las dictaduras de derecha e izquierda que asolaron el continente y de la terrible situación económica de la región” (Sánchez 2014:192).

El desencanto, la irreversibilidad del tiempo, el sentimiento de orfandad de los escritores después de la debacle ideológica llevaron a muchos escritores a cambiar su perspectiva sumándose a la corriente imperante, pero Bolaño en *Los detectives salvajes* se instala con una postura que va a contrapelo, pues cuando muchos de sus pares optan por dejarse llevar por los aires de los nuevos tiempos, él sigue una andadura contestataria: renuncia a la comodidad fustigando con su novela al canon complaciente. Para él, la buena literatura no tiene que ver con aquella que busca la respetabilidad, sino aquella que bucea en la vulnerabilidad, el desamparo, el desarraigo o el exilio interior o exterior. Bolaño, como intelectual es

---

reivindicación social. Su contraparte Europea, por otra lado, sufría profundos cambios en lo intelectual, hizo su puesta en escena el Mayo del 68, el existencialismo cedía el paso al estructuralismo de la mano de Claude Leví-Strauss y se sentaban las bases del postestructuralismo con Lacan, Barthes, Derrida y Deleuze fundamentalmente, imponiendo una impronta que influirá en ámbitos tan diversos como la psicología, antropología, sociología, literatura, lingüística, historia, filosofía (entre otras disciplinas afines), estableciendo un escenario complejo en todas las áreas del saber.

un desafecto de los círculos próximos al poder o las leyes. Su patria no consiste en un lugar geográfico, posee residencia más bien en el mundo literario, el que lo siente próximo a todo aquello que vive en el borde; por eso, de algún modo se identifica más con el siervo de la gleba que con el señor feudal que posee señorío. Bauman, en *Modernidad líquida,* aludiendo a la postura de Derrida y Goytisolo, se refiere a esta sensibilidad del artista, de vivir en una permanente condición lúdica del adentro y el afuera, de no sentirse colmadamente atado a las cosas o lugares, de la siguiente manera:

> El truco no es no tener hogar, sino tener muchos, y estar al mismo tiempo fuera y dentro de cada uno de ellos, combinar la intimidad con la mirada crítica de un ajeno, el involucramiento con el distanciamiento –un truco que las personas sedentarias tienen pocas probabilidades de aprender–. Aprenderlo es la oportunidad del exiliado: de alguien *técnicamente* exiliado –el que está *en* el lugar, pero no es *de* él–. La falta de confianza consecuencia de esta condición (que *es* esta condición) revela que las verdades natales son hechas y deshechas por el hombre, y que la lengua materna es una interminable corriente de comunicación entre las generaciones y un tesoro de mensajes siempre más ricos que todas sus interpretaciones (Bauman 2004: 217).

Esto se conecta con un ideario estético y moral presente en Bolaño, donde lo vital juega un papel central, ya que al fundar sobre la base del desarraigo un proyecto literario pretende fomentar un “nuevo evangelio”, que restituya una estimativa inspirada en valores más permanentes y no en una ética del consumo,

donde todo tiene un costo transitorio y provisional en tanto valor de uso y de cambio. Esto nos lleva a inferir que en la idea literaria de Bolaño encontramos algunas similitudes con la postura teórica Nietzscheana, la que, por medio de la negación del canon filosófico occidental, quiso recomponer los valores perdidos y sepultados por la doctrina dominante. Como lo describe Sánchez:

> En *Los detectives salvajes* Ulises Lima y Arturo Belano, y antes de ellos Cesárea Tinajero, exploran ese lugar oscuro y sin reglas en busca de *lo nuevo,* que es a su vez *lo que siempre estuvo ahí*. Saben «meter la cabeza en lo oscuro», asomarse en las grietas de la realidad preestablecida, llegar a ese *no man's land* que existe en sí mismo y en el mundo y en el que no habita la razón, donde no se pueden calcular los costos y los beneficios, donde las leyes y las ideologías se resquebrajan (2014:206).

De este modo, en *Los detectives salvajes,* se hace un esfuerzo notable por demostrar cómo el logos moderno se ha fracturado y se ha metamorfoseado en otro ente anómico, en el que las reglas estructurales inmanentes a sus principios se han transfigurado en un ser-otro que carece por completo de una figuración inteligible.

Otro aspecto cardinal en *Los detectives salvajes* tiene relación con la oralidad. Ese relato que va circulando de voz en voz, de persona en persona y que lleva la carga de lo incompleto, lo inacabado. En un artículo publicado por Mario Rodríguez queda en evidencia esta analogía presente en toda la obra; esa idea de

dejar un espacio al lector para que pueda inferir posibles lecturas de los diálogos presentes en la obra. Como lo indica Mario Rodríguez: “La elipsis y el sobreentendido alcanzan una configuración plena y paradojalmente ambigua en la situación enunciativa del relato. La plenitud proviene de la intención del narrador básico de simular la oralidad transparentando totalmente la situación espacial y temporal en que se enuncia el relato” (Rodríguez 2009:156).

Un trabajo narrativo cargado de sobreentendidos, anacolutos, reiteradas elipsis y uno que otro solecismo, puestos allí adrede para motivar al lector, con el objetivo de sacarlo de su forma tradicional y ortodoxa de *leer.* El arte de Bolaño de incoar dilemas no es azaroso; tiene una finalidad, forzar hendiduras en la significación que obliguen al lector a completar el texto. Este tipo de narrador que nos propone Bolaño está en las antípodas de otro que todo lo conoce y lo tiene bajo su absoluto control, el narrador panóptico, pues su dispositivo es tan sofisticado, que es imposible que algo quede librado al azar. Leemos a Mario Rodríguez:

> El narrador oral que intenta recrear Bolaño, representa las antípodas de esta situación panóptica. No todo lo visible es anunciable y viceversa, la escritura muchas veces invisibiliza, oscurece las visibilidades. También el antipanoptismo se expresa a nivel de las relaciones interiores del texto. El autor no vigila a los personajes, ni los castiga ni los premia. Los deja librados a sus impulsos “salvajes” (2009: 159).

Es comprensible que Bolaño posea esta propensión, esta suerte de pulsión a recrear personajes en sus novelas con impulsos incontrolables, pues, como lo refiere Rodríguez, sus experiencias de vida lo constituyeron como un sujeto refractario a todo panoptismo, característica que se refleja en su obra. ¿Qué puede existir más antinómico que una forma de escritura que se resiste a ser encasillada en parámetros funcionales? ¿No es la disfuncionalidad una vía de escape a toda sistematización, taxonomía o codificación? Nos sentimos tentados a vislumbrar algo de esto en el estilo de Bolaño. Su manifestación escritural también es una manera de obliterar el pasado y toda la tradición que trae consigo, sin que por ello deje su impronta contestataria y rebelde. Enunciado de otra forma: "Parece, que las narraciones antipanópticas al trabajar con el discurso de la contradicción y lo múltiple, con lo más confuso, lo más oscuro, lo condenado al azar rompen este consenso. Para el antipanoptismo una de las claves de desciframiento de la sociedad es la violencia, el crimen, el odio, *la presencia del mal*" (2009:161).

En un mundo que ha buscado desterrar todo vestigio de entropía, el juego aleatorio, entre *homo faber* y *homo ludens* que despliega Bolaño, lo inscribe dentro de los autores que por medio de la paradoja crean imaginarios dotados de simulacros rizomáticos transversales en un tiempo feroz. En un comentario de Roberto Brodsky se aprecia esto:

> Dice, la pertenencia – en *Los detectives salvajes*- es siempre oblicua y distante, un mal recuerdo o un imperativo moral que se mantiene en secreto para no quedar preso en él y desarrollar a cambio una escritura multiforme y a la vez matemática, coloquial al modo parriano de incrustar el habla para sacar el poema, y donde el humor a mi modo de ver es el doble fondo de cada uno de sus párrafos, un humor filudo y lleno de peligros por donde Bolaño navega como por un territorio asolado por la historia, el tiempo, la locura y la literatura, todas palabras primero mágicas y luego trágicas, y que en sus libros comienzan como comedia y terminan en película de terror, marcha triunfal o ejercicio criptográfico, como lo advierten algunos de sus personajes (2006:84).

Bolaño obra como un prestidigitador que, por medio de subterfugios que oscilan entre la risa y la tragedia, va develando la trama de una época caracterizada como terminal; y decimos terminal, pues su labor consiste precisamente en ser un referente que da cuenta de un cambio de discernimiento no sólo en cuanto al modo de describir los eventos, sino a cómo han de verse los acontecimientos que afectan al género humano a fines del milenio. Como apunta Juan Villoro: "*Los detectives salvajes* ofrece un catálogo de formas para viajar al inframundo y cambiar la superficie, una vindicación y una sátira simultáneas de los enamorados de la modernidad que aceptaron la invitación al viaje de Valéry, recorrieron las carreteras de Kerouac y gritaron con Jim Morrison: ¡queremos el mundo y lo queremos ahora!" (2006:77-78). Nadie se sitúa más en las antípodas del burócrata del saber que Bolaño, quien recela de la narrativa y los autores de

su época, muchos aburguesados y cómplices de un estatus social y político que gozan de las prerrogativas del mercado editorial así como del prestigio que les brinda una posición económica cómoda y confortable afín al *establishment*. Para él sacar a la superficie el inframundo es el acto más subversivo e incómodo[24], una verdadera declaración de principios en un mundo que presume de su exitismo y en el que lo pendular no tiene lugar, pues es lo inestable, aquello que no tiene un punto de referencia donde se le pueda definir o encasillar; en otras palabras, ese lugar que es una permanente remitencia a aquello que hace patente el lado siniestro, oscuro, menesteroso de la condición humana. En consonancia con lo anterior, Valeria Bril refiere que "el autor exhibe en su modo de hacer literatura los atributos especiales que esta posee, estos atributos no son compatibles con el arribismo y el oportunismo con los cuales algunos escritores ejercen el oficio" (2012:52).

[24] Michel Foucault en *La vida de los hombres infames* realiza el mismo ejercicio intelectual, rescatando de la eterna noche del olvido a esos individuos que por no ajustarse a los modelos de comportamiento impuestos desde los pasillos centelleantes del poder, vieron aniquiladas sus vidas, condenadas a vagar en la sempiterna vereda obturada de la historia. Sentencia Michel Foucault:
"He querido que estos personajes fuesen ellos mismos oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuviesen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas -nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad-, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro, que en sus desgracias, en sus pasiones, en sus amores y en sus odios hubiese un tono gris y ordinario frente a lo que generalmente se considera digno de ser narrado, que, en consecuencia, estas vidas hayan estado animadas por la violencia, la energía y el exceso en la maldad, la villanía, la bajeza, la obstinación y la desventura, cualidades todas que les proporcionaban a los ojos de sus conocidos, y en contraste mismo con su mediocridad, una especie de grandeza escalofriante o deplorable" (1996:124). Los motivos que inspiran a Foucault son similares a los que en su momento estimularon a Jean Paul Sartre a defender a Jean Genet, escritor que pasó una parte de su vida encarcelado por conductas reñidas con la justicia y el orden establecido, inclusive el filósofo francés publicó un estudio, *San Genet, comediante y mártir* (1952). Véase Susan Sontag, quien publica un interesante estudio del escrito de Sartre acerca de Jean Genet en *Contra la interpretación* (2005: pp. 134-141).

Pensamos que hasta aquí hemos recogido con relativa acuciosidad los elementos centrales de la crítica referida a Bolaño, atingentes a esta investigación. En sus lineamientos generales creemos que no hemos escatimado los esfuerzos atinentes que nos permitan advertir el *leit motiv* cardinal de sus exégetas. Sin embargo, y a fuerza de no pecar de pedantería, reconocemos que se nos pueden haber escapado algunas ideas, pero, en atención a la gran cantidad de trabajos acerca del autor, hemos preferido acotar esta sección a los aspectos más centrales.

Aproximaciones críticas a *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

La obra de Ricardo Piglia ha tomado un nuevo impulso desde que el año 2015 el autor recibiera el premio Formentor de las Letras. Esto obedece a una larga trayectoria que ha puesto el énfasis en una desliteraturización ascendente en la narrativa contemporánea. Dicha condición de la novelística tiene sus causas en una suerte de intemperie en la que deben convivir los hombres, en una época cada vez más inclemente. Dicho galardón es un acicate para el narrador, sobre todo si han sido homenajeados con este reconocimiento escritores tan reputados como Borges, Beckett, Goytisolo, Vila-Matas, Carlos Fuentes, entre otros. De todas las obras del escritor, hemos optado por sumar a nuestra indagación *La ciudad ausente* (1992), novela que por su factura posee muchas de las categorías postmodernas; las mismas que se han encargado de instalar en el debate los trabajos críticos de connotados intelectuales, desde el momento en que en la

sensibilidad de occidente se llegó a la conclusión de la crisis de los metarrelatos y la consiguiente fractura de la idea de progreso.

Piglia es un autor convencido de que la literatura se articula de forma intrincada, que por la naturaleza de su campo de acción es inconcebible abordarla de manera lineal. Nos refiere: “la literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles de transmitir, y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje” (Piglia 2001:32). El campo literario para Piglia es especial, porque hay hechos incomunicables o casi intrasmisibles, pues las fronteras del lenguaje se tornan difusas, al punto que realidad y ficción se camuflan mutuamente hasta el grado de hacer desaparecer sus contornos, los que funcionan como territorio de referencia en el espacio literario. Por ello, el desplazamiento es tan reiterado en casi toda la obra Pigliana. Carolina Zúñiga comenta: “El desplazamiento y la distancia aparecen constantemente dentro de la obra del autor, la propia verdad – dice el autor – se busca volviendo a los mismos lugares, el deseo se manifiesta en la repetición. La verdad sobre su proceso de escritura y lectura se manifiesta en estas palabras” (Zúñiga 2011:75).

Si aceptamos que esta perspectiva de Piglia tiene fuertes influencias de la obra narrativa de Macedonio Fernández, promotor de un tipo de literatura en Argentina, y Jorge Luis Borges - por los que Piglia siente un fervor muy especial-, comprenderemos desde qué lugar viene esta tendencia. De ellos recoge su afición por la intertextualidad, las variedades en las formas escriturales, el corte, el

punctum, en el sentido que lo definía Barthes[25], como aquello que resalta en un cuadro, una fotografía, una circunstancia, un detalle. Así lo define uno de sus críticos, cuando dice que Piglia gusta de la precariedad y la fragmentación en sus tramas:

> Esta mixtura de géneros viene canalizada en ocasiones por la elaboración de misceláneas o entreveros que dan cabida a cuentos, reseñas de lecturas, esbozos de relatos, sinopsis, fragmentos de anécdotas, esquirlas de un diario o apuntes autodiegéticos desveladores del proceso de construcción de los textos no pocas veces en estados embrionarios (González 2010:13).

Para Teresa Orecchia, en *La ciudad ausente* hay lo que ella describe como una trama alegórica permanente, donde su autor pretende desplegar un estilo que hace derroche de enmascararse a objeto de fundar una poética del segmento. En la novela –según su lectura- se representa un espacio evidente entre su propia biografía y las historias que narra, sin embargo, ello no es un óbice para tratar de aunar literatura y vida.

---

[25] Por ejemplo, el *punctum* de una imagen –señala Barthes– "es ese azar que en ella me despunta". Surge a la palestra en el modo de lo punzante. El *punctum* puede dotar de un sentido único a toda la imagen, aunque se lo describe "usualmente sólo como un detalle". Se contrapone al *studium,* que opera como "el campo tan vasto del deseo indolente, del interés diverso, del gusto inconsecuente: me gusta/no me gusta. El *studium* pertenece a la categoría del *to like* y no del *to love*; moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de interés vago, liso, irresponsable, que se tiene por personas, espectáculos, vestidos o libros que encontramos < bien>." (Barthes 1989:59-60). Obviamente que la literatura no es un arte visual como la fotografía, pero es perfectamente posible hacer la extrapolación pertinente, pues, ¿acaso el lenguaje como la fotografía no son dos formas de comunicación decodificado bajo un signo distinto y que atienden a un mismo objeto? Lo que hace la diferencia es el grado de interés que nos produce a cada cual según sea el campo significante de cada uno.

Esta estudiosa cree ver en *La ciudad ausente* un relato que instala la máquina de contar historias en una estrecha relación entre el creador y su obra. De este modo opera un desplazamiento mayor entre la figura de la máquina parlante y el personaje que decodifica los registros crípticos de ésta, cambiando el orden simbólico e instituyendo un sentido metaliterario que conduce al autor de la obra. Orecchia apunta:

> El verdadero creador de la máquina es el escritor, enamorado de su obra y llamado a habitar para siempre la memoria de esa amada, desde donde será literalmente *imborrable*, como un surco en la superficie de un disco, o una circunvolución en la masa de un cerebro. Al sabio le corresponden entonces en la ficción los motivos demiúrgicos de la inteligencia técnica, de la astucia y de la manipulación secreta; al escritor los motivos idealizados de la creación que vence al tiempo, y de la identificación posible/imposible con un principio femenino inscripto en la obra (2006:285).

La investigadora señala que Piglia, en tanto narrador, funge como un artífice, que por intermedio de una ficción da vida a un artilugio con la finalidad de comunicar estados del alma que guardan directa relación con su propia circunstancia y las condiciones materiales y axiológicas en las que está inserto. De este modo pone en escena las dualidades sabio-escritor, ficción-técnica, creación-tiempo, ligando estas ambivalencias con el principio generatriz que la autora identifica con un estado de apertura hacia lo femenino (la máquina). No obstante, no compartimos del todo esta lectura de la novela de Piglia, pues consideramos

que el trabajo se desplaza por una serie de definiciones aleatorias incongruentes que se pierden en un laberinto poco inteligible. Ella comenta:

> *La ciudad ausente* retoma la pregunta por la supervivencia y la integridad física del creador, así como el vínculo de posesión y pertenencia mutuas que lo liga a la criatura, y la relación especular entre ambos *partenaires*, a los que agrega la actualización de un contenido habitualmente latente en las obras que desarrollan el tema del autómata: la máquina de la novela representa explícitamente el dispositivo creador de escritura, que tanto la tradición romántica como el canon modernista no designaban más que virtualmente (2006:286).

Somos más de la idea de que el artefacto tiene como propósito ser un elemento figurado para construir un discurso, mismo que revela estados de la condición humana actual. En términos más triviales, notamos que la investigadora busca significantes donde probablemente no existan o tengan como análisis otros tropismos[26] más admisibles. Encontramos pertinente en este sentido, la lectura que hace Mónica Quijano, quien ve un proceso de antelación y secreto en la novela; puesto que toda manifestación del arte no tiene una procedencia *ex nihilo*,

[26] Enrique Vila-Matas en una inserción en el diario El País dice que: "Y otras veces pienso que todos ellos, tropismos, *odradeks* y los verdaderos nombres de las cosas y de las palabras fundaron el territorio de los libros fantasmas, de los libros que pudieron ser y nunca han sido, esos libros que la imaginación del autor ha ido proyectando mientras escribía su novela, pero que, a cada momento, cuando se disponía a escribir la línea siguiente, cambiaba por otra idea de novela." En:http://elpais.com/diario/2004/01/11/catalunya/1073786843_850215.html
Tal vez la articulista en su afán por comentar la novela de Piglia incurre en esta tendencia, pero muy probablemente esté muy distante del verdadero sentido de la obra.

sino que más bien está cruzada por autopistas que permanentemente se cruzan entre tradición y vanguardia. Es perfectamente lógico plantear que toda obra no se puede excluir del tiempo en el cual se ha gestado, y que este tiempo, a su vez, tiene un acervo de uno anterior y así sucesivamente. Ella escribe:

> La estructuración narrativa de la novela retoma la formulación de la novela de detectives y la ciencia ficción, dos géneros discursivos provenientes de la cultura de masas retrabajados por el autor a partir de los postulados de una estética heredera de las vanguardias artísticas […] pues a través de ella Piglia construye una poética personal que busca responder a los cuestionamientos estéticos planteados por la escritura de una novela de clara vocación política y social (2014:88).

Efectivamente, Piglia es un escritor e intelectual que pasó un periodo importante de su vida bajo regímenes totalitarios y dictatoriales en Argentina, lo que lo llevó a él, y a buena parte de la pléyade de escritores en todo el continente latinoamericano, a un proceso dónde no sólo tuvieron que absorber la metamorfosis que implicó el cambio de paradigmas desde un mundo moderno a uno globalizado, sino que también a sufrir una serie de procesos restrictivos coercitivos, que impedían que exteriorizaran a través de su producción narrativa las convicciones personales fundadas en la defensa de la verdad con absoluta libertad. En esto concordamos con Foucault, quien nos ayuda a leer de un modo distinto el problema, a través del concepto de la *parresía* y el deber moral que le asiste a todo pensador especulativo:

> La *parresía* tiene que ver con el ≪todo decir≫ más en el sentido de ponerlo todo en el decir que en el de pretender decirlo todo. Esta franqueza que pone lo dicho en franquía es la libertad, la apertura que permite decir lo que ha de decirse, cuando haya de decirse, en la forma en que se considere conveniente decirlo. Tiene este componente de elección, de decisión, y con tal alcance que ha de hacerse notar que los latinos traducían *parresía* por *libertas* (Foucault 2004:24).

Ante la absoluta imposibilidad de ejercer esta virtud –la *parresía*- que asiste a los narradores latinoamericanos, no quedaba más opción que "*velar*" el discurso, para poder hacer patente de algún modo lo que no se podía decir en forma explícita. Esta es la lectura que adquiere *La ciudad ausente* desde la óptica de la académica citada más arriba. Sobre la construcción estilística anclada en la ortodoxia, edificar la decontrucción para gestar el develamiento, lo que en conceptos literarios consiste en edificar la resignificación. Por lo mismo, Piglia desenvuelve la ficción en el estilo del género detectivesco, inscrito en la novela negra[27], a objeto de crear una ficción que guarde relación con la aspiración por

[27] John Cawelti, en *Adventure, Mystery and Romance* (p.p. 142-143), realiza una magnífica definición de la novela negra. Él sentencia: "La fórmula de la novela negra recuerda las líneas principales del patrón de acción de la historia de detectives clásica. La novela negra también comienza con la presentación del detective y la exposición del crimen, progresa a través de la investigación hasta llegar a una solución: la captura del criminal. Hay diferencias significativas en el modo en que este patrón se lleva a cabo en la fórmula de la novela negra. Dos de ellas son especialmente relevantes. En primer lugar: la subordinación del drama de la solución a la búsqueda, por parte del detective, del descubrimiento principal y el logro para llevar a cabo las acciones de la justicia. Y, en segundo, la sustitución del desarrollo elaborado de la historia clásica (el paso de lo que Northrop Frye llama el "vacilante dedo acusador" por los distintos sospechosos de la trama) por un patrón de intimidación y tentación del héroe. El detective de la novela negra comienza investigando un crimen, pero pronto se da cuenta de que deberá ir más allá de la solución tomando algún tipo de decisión personal. Mientras el autor clásico trata la captura del

mostrar la verdad. Frente al poder totalitario sólo queda el recurso de la alegoría, la metáfora, el palimpsesto, como estrategias contra hegemónicas que sí buscan la libre expresión del espíritu. Cuando la utopía –idea inherente a la esencia humana – se ve conculcada, prohibida, no queda otro recurso que jugar al bufón literario que narra y ejecuta actos incoherentes en el escenario del signo: el escritor histrión, mago o ilusionista de las palabras. Piglia, como buen taumaturgo, por medio de la novela, efectúa una puesta en escena, creando por medio de un artilugio sus personajes, se convierten en portador de los sin voz, logrando fisurar la red sistémica. Quijano, citando el trabajo de J. Page acerca de la narrativa de Piglia, sentencia:

> Su poder radica, justamente, en la capacidad de hacer circular historias múltiples, desestabilizadoras y provisionales, cuya función sea poner en cuestión cualquier discurso que pretenda implantarse como el detentor único de la verdad. En ese sentido, la novela, a través de la representación de esta mujer-máquina de narrar, llama a la resistencia, sin apelar al origen, la verdad y la presencia, sino a la ausencia y la escritura diferida (2004:356).

Piglia es de alguna manera el continuador de la obra de Macedonio, Arlt y Borges, quienes con su estilo rupturista respecto de la literatura precedente impusieron una nueva escritura que acudía a lo fantástico y la ficción como método para articular un discurso sedicioso con relación a sus pares

---

criminal como algo secundario en relación con la explicación del crimen, la novela negra suele acabar con un enfrentamiento entre el detective y el criminal. La novela negra se ocupa de la captura del criminal, pero también del juicio y la ejecución de la pena." En: http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia08.htm.

contemporáneos, quienes seguían en la línea amigable con el *stablishment*, promoviendo una ruta vanguardista que pavimentó la carretera para imaginar otro tipo de narrativa. Como dice Alfonso Macedo:

> El intento de otros autores (Macedonio Fernández y Borges, principalmente) por salir de esa literatura produjo nuevos modos de expresión, vistos en ese momento como reaccionarios: la literatura fantástica, estaba convirtiéndose, así, en una respuesta categórica a los usos y abusos de los autores "serios" o solemnes (2013:249).

Este estilo ficcional de producción literaria viene a ser una reacción natural frente a la censura oficial, que pretendía acallar la condición social y política por la que pasaba el continente americano, como resultante de sistemas políticos antidemocráticos sostenidos por una ideología perversa. De este modo, la literatura fantástica adquiere un rol socializador que se encauza por dos praxis axiales; la primera, es refractaria a la homogeneidad y unidireccionalidad de la filosofía suscrita por occidente, y, de paso, introduce una nueva estética, generando procesos de significación que impele al lector a mirar de otra manera la novela; y la segunda, produce un efecto de shock en los lectores a objeto de que despierten de su modo dogmático de leer. Bien lo reseña Macedo cuando escribe: "Piglia, gran lector de los trabajos del formalismo ruso y las reflexiones de Walter Benjamin, supo construir una narrativa que en sus rasgos más vanguardistas, sofisticados y desautomatizadores creó un espacio de resistencia social donde cuestiona la realidad establecida por el poder político" (2013:256).

En otro trabajo de reciente data Raquel Fernández Cobo visualiza a Piglia como un narrador que pone especial énfasis en el lector[28], pues es este al que le cabe un papel fundamental en la conclusión de la obra, o sea, a medida que transcurre la lectura de sus páginas debe ir desentrañando los posibles significados que esta pueda tener; en otros términos, Piglia no edifica narraciones cerradas, sino más bien abiertas, con el objetivo de que quien lee vaya explorando entre líneas posibles significados. De esta manera, la acción de leer en sí misma genera significantes que desenvuelven de forma aleatoria un metadiscurso incito en el trabajo narrativo. Los tiempos postmodernos han fundado un nuevo tipo de lector, uno que es híbrido[29], cruzado por distintas corrientes e influencias como fruto de las nuevas tecnologías que han permeado el orbe en los últimos 30 años. En unión con esto, Piglia escribe para este lector salteado, no para el lector tradicional que leía de modo lineal, sino para este último lector que vive sitiado por ingentes cantidades de información. Esto es lo que nos lleva a pensar que la obra pigliana se conecta con la reflexión posmoderna. Leemos:

[28] Piglia tiene un concepto muy particular del lector, ya que exige que este sea cómplice de los mensajes velados que están consignados en sus novelas. Así el lector se convierte en un agente que ayuda al desciframiento del sentido, y, de paso, se hace partícipe de discursos que realzan la contracultura.

[29] Según nuestro criterio, el lector híbrido vendría a ser aquel que puede pertenecer a cualquier cultura –no es patrimonio de ninguna en especial -, que usa los soportes tecnológicos con más frecuencia para “hacer sus lecturas”, que no lee textos excesivamente extensos, y, por estar existiendo en una sociedad veloz y paradójica, se deja seducir fácilmente por todo tipo de discursos (desde novelas que cuentan las historias de Harry Potter hasta Derrida). Este tipo de lector es transversal, pues no es posible situarlo en clases sociales particulares, porque esos límites quedaron en el pasado, ya que obedecían a una lógica moderna.

> Piglia ofrece la pluralidad de lecturas y de interpretaciones en su obra y, con ello, su obra se inserta en el discurso filosófico posmoderno. Dónde se encuentra el original, dónde está la verdad, dónde está la tradición argentina. La respuesta parece ser que la verdad es inalcanzable. Plantea que el sentido no se encuentra en el texto, ya que el individuo está sometido a la cultura de masas. Por tanto, solo puede recoger restos de la verdad y a partir de ellos proponer nuevos usos. Este modo de leer el texto como si fuera el escenario de un crimen donde la verdad está fragmentada a lo largo de la obra ha fundado lo que el mismo Piglia ha denominado *ficción paranoica* (Fernández Cobo 2015:124).

La paranoia, la esquizofrenia, las traiciones, los secretos, los artilugios, todas estas son pulsiones indelebles en su labor narrativa, por lo mismo su recurrente afecto por lo detectivesco, por todo aquello que no goza de la prerrogativa de la permanencia, en lo que lo provisional pasa a ser indefectiblemente una rúbrica de su arte. Por lo mismo, sus novelas están llenas de personajes marginales, postergados, inmigrantes, pelanduscas y todo tipo de sujetos que conviven en las grandes megalópolis contemporáneas. Piglia no recurre a la clase acomodada en su discurso, sino a aquellos que conforman parte de la hez de la sociedad, esos que son vistos con recelo por los sectores acomodados de una sociedad de consumo que se solaza en malls y Mac Donald`s y va los domingos al parque con los niños. No por esto su obra se inscribe en el género del resentimiento; por el contrario, sólo es una manifestación del descontento que se ha diseminado por todo el mundo, como resultado de una civilización cada vez más deshumanizada e indolente.

La *ciudad ausente*, de este modo, se anuncia como una panorámica de lo que definiríamos como una presencia-ausencia, ya que el contexto habla de un presente que encubre otra realidad subterránea, lateral y siempre omnisciente, que advierte una condición humana que es indicativa de una historia paralela, la no escrita pero guardada en la memoria colectiva; lo que nos lleva a inferir una pluralidad de relatos. Así lo confirma Marcelo Paz cuando escribe:

> La ciudad como novela, la ciudad como lenguaje, lo social atrapado en la implicancia carcelaria del lenguaje- allí cuando la realidad pretende ser entendida como un mero coeficiente de la textualidad, en ese mismo instante, se impone la fuerza del relato. La fuerza peligrosamente suplementaria del relato no es más que la fuerza de la historia: lo social entendido como un elemento desestabilizador (2008:283).

Hasta aquí dejamos las reflexiones críticas a *La ciudad ausente*. Estamos conscientes que hay muchos trabajos publicados referidos a la novela, pero no pretendemos abarcarlos todos, pues excedería con creces los aspectos esenciales atingentes a la investigación; solamente hemos considerado algunos que recogen sus puntos más relevantes desde nuestro acotado punto de vista.

Capítulo II

La ciudad ausente: Novela posmoderna, paisaje urbano y política

Un alma siempre incluye lo que capta desde su punto de vista, es decir, la inflexión. La inflexión es una idealidad o virtualidad que solo existe actualmente en el alma que la envuelve. Así pues, el alma tiene pliegues, está llena de pliegues. Los pliegues están en el alma, y no existen actualmente más que en el alma.

El pliegue: Leibniz y el Barroco

Gilles Deleuze

Hemos elegido este epígrafe del texto *El Pliegue: Leibniz y el Barroco* de Gilles Deleuze para introducir el presente capítulo, pues de algún modo sugiere una de las tantas lecturas de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia, novela que desestructura, desordena, cuestiona, altera los modos y formas de abordar una novela. Acostumbrados como estábamos a interpretar la temporalidad en forma lineal, a la usanza agustiniana del tiempo[30], *La ciudad ausente* tiene una estructura temporal acorde con el siglo XXI, donde el tiempo se caracteriza por ser fragmentario, repleto de hiancias, transfiguraciones polisémicas, imágenes fugaces, personajes extraños que viven como sonámbulos y actores que narran sus experiencias límites; así, la novela nos narra la historia de un mundo poblado de relatos que remiten al pasado, la política, las vidas íntimas de cada cual, sus sueños e infortunios, remitiendo por medio de sus personajes a esa infaltable aflicción, que cada sujeto carga a veces en silencio; a veces en modos de ser incomprensibles para la mirada del otro, que nos recuerdan a los típicos *outsiders,* esos mismos que subyacen tras todas las sociedades estigmatizadas por la impronta que implicó existir en la sociedad de la segunda mitad del siglo XX. Creemos que Ricardo Piglia, a través de los personajes de esta novela, va sacando a relucir un mundo nuevo, un tiempo sin tiempo, una realidad soñada en la que se mezclan las cualidades de un mundo marginal y otro institucional. Sus personajes cohabitan, en el espacio del *ciber-punk*, con reminiscencias del siglo pasado. La novela, ambientada en la década de 1950 – en pleno siglo XX - , nos introduce en un cosmos que se debate entre unos tiempos modernos que

[30] San Agustín en *De civitas Dei* echa por tierra la concepción griega cíclica del tiempo, la que deja de tener vigencia en el mundo Greco-Romano, pues el concepto de temporalidad, permeado por la nueva religión - herencia del judaísmo - , se hace tributario de la concepción lineal del tiempo.

periclitan y un mundo que nace. Hay vidas cruzadas por imágenes del pasado; seres salidos de un mundo *underground,* que se saben poseedores de un secreto que guardan celosamente, esperando que llegue el momento preciso y la persona indicada para dar a conocer su oscura revelación. En el transcurso de sus páginas, se va develando lentamente una trama en la que se mezclan tiempos, personajes históricos de la vida Argentina de la segunda mitad del siglo pasado, con marcadas referencias a tiempos pasados, lastrados por la vida de políticos, escritores y hombres del espacio rural argentino. Piglia logra introducir así, con gran sagacidad, los gérmenes de un tiempo que se hará realidad, gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías y el vertiginoso avance de las comunicaciones. Si bien la obra no puede ser calificada de futurista, bien podría ser un antecedente válido para colegir con propiedad que su autor no ha escatimado esfuerzos en producir un relato que, en los ciclos actuales, podría pasar por un discurso que se inserta dentro de los eventos posibles. Hace treinta años atrás lo mentado en la novela podría haber sido tomado por una ficción extemporánea. Hoy sabemos que los márgenes de lo posible han experimentado un desarrollo tal que los límites han desaparecido y que ya nada está tan fuera de lo alcanzable. Pero lo más interesante de la obra de Piglia es esa fusión entre lo antiguo y lo nuevo; escritura que juega como un arlequín con las distintas temporalidades, gestando una trama casi cinematográfica, que pasa del misterio a lo fantástico y que va, poco a poco, reuniendo elementos que al final van a desembocar en un desenlace que hace inteligible las diferentes historias privadas de sus personajes. *La Ciudad ausente* es una obra señera, que se instala en un farragoso tiempo, en el que las categorías ya no pueden ser las de antaño, pues

los espacios euclidianos se quedaron mudos para aprehender la novel realidad antropológica del siglo XXI. Esta novela está estructurada y cargada por la fragmentariedad, signo inequívoco de lo postmoderno[31]. El argumento, los personajes, sus entornos y circunstancias configuran un cuadro en el que los acontecimientos son tan difíciles de situar que el lector se ve perdido en un mar de referencias, para descubrir que finalmente cualquier punto puede ser la referencia o simplemente no hay referente válido. Todo es tan caótico que buscar un principio y un final es una empresa condenada al fracaso. Por lo mismo, creemos ver en la obra un signo de la actualidad misma que, a cada instante que pasa, se torna más y más inextricable. Esta indagatoria, al igual que el relato pigliano, está edificada a partir de cortes, no sólo porque creemos que son a nuestro criterio los más apropiados para la obra, sino porque, de algún modo, pretenden ser un simulacro de su estructura.

El espacio *underground* como lugar de búsqueda y sentido

La historia principia con la narración de un periodista que es descendiente de ingleses afincados en Argentina. Él, como sus agnados, es un trashumante que busca su identidad, su espacio, en un mundo que no es el de antaño. Él huye de

[31] Para el estudio que nos ocupa, vamos a tomar básicamente la posmodernidad en el mismo sentido que la definió J. F. Lyotard en *La condición posmoderna*. Sí bien el estado del saber desde entonces ha avanzado significativamente, y los planteamientos originales del pensador francés han devenido en otras perspectivas epistemológicas y hermenéuticas de la mano de teóricos más contemporáneos, en sus principios fundamentales siguen siendo muy similares.

sus propios fantasmas, de los recuerdos familiares, y llega a la gran urbe a trabajar en un periódico. Allí se instala rápidamente como un hombre que, por su carácter inquisitivo e indagador, adquiere un estatus de personaje clave en la búsqueda de noticias inusuales. A través de Renzi - un colega -, se introduce en el sub-mundo; ese que bajo las apariencias sociales esconde otra dimensión de la realidad, que no es contada en las crónicas oficiales, pero que circula de boca en boca, es decir, dentro del marco de una abyecta tradición oral. En una primera aproximación a la trama, destacamos una conversación que nos introduce en el tono de la novela:

> A Perón se le tendría que haber ocurrido hablar por onda corta. ¿O no?, dijo Renzi, y miró sonriendo a Junior, desde España, en emisiones nocturnas, con las descargas y las interferencias, porque así su palabra hubiera llegado en el momento mismo en que él hablaba. ¿O no? Porque nosotros escuchábamos las cintas cuando los hechos eran otros y todo aparecía atrasado y fuera de lugar. Me acuerdo de eso, dijo Renzi, cada vez que me hablaban de la máquina. Sería mejor que el relato saliera directo, el narrador debe estar siempre presente. Claro que también me gusta la idea de esas historias que están como fuera del tiempo y que empiezan cada vez que uno quiere (Piglia 1992:12).

Efectivamente, una de las dimensiones más visibles de nuestro tiempo es la velocidad, la simultaneidad con que ocurren los hechos. Nada puede salirse del esquema, a menos que haya adquirido una territorialidad especial que le dé un *status* distinto. El autor juega con las ideas fuera de la temporalidad a través de los

discursos de sus personajes, precisamente a causa de que todo aquello que ellos relatan se instala más allá de lo temporal e indefinible. En este acápite, los protagonistas se lamentan de que no pueden obtener la información al instante, que están siempre un paso atrás porque no cuentan con los medios para lograr la indagatoria de primera mano. Esto no coincide con la época actual, que es precisamente lo contrapuesto, pues en los tiempos presentes los individuos no pueden concebir la realidad sin la velocidad de los acontecimientos. De aquí que las máquinas cobren una importancia mayor, pues, gracias a estas, los sujetos acceden a la rapidez que les estaba negada. En este sentido Paul Virilio es contundente cuando afirma:

> La máquina, porque ha sido puesta en el mundo, ya no participa de la ausencia: marcha y, sin embargo, en el instante de la marcha deja de formar parte de lo que llega, se ha quedado atrás, de ahí la necesidad de batir marcas de velocidad: lo que aproximará la máquina técnica de un imaginario sin fin será el récord, puesto que nadie conoce los límites de las altas velocidades (Virilio 1998:109).

Lo anterior se conecta con otro momento de la trama de *la Ciudad Ausente*, cuando Junior conversa en el hotel con Lucía, a quien le refiere acerca de un extraño artefacto que había inventado Macedonio y otro personaje, el cual se encuentra en un museo en la ciudad. Desde aquí comienza a perfilarse la conexión entre lo humano y lo maquínico, tema recurrente en todo el texto. La dualidad entre lo humano y lo artificial se nos presentará transversalmente, una y otra vez. Así es como hace su irrupción en el argumento una grabación, que es el

conector entre el pasado y el presente; verdadero registro de la memoria colectiva de una nación que está en un estado de excepción política y social. Así lo refiere Piglia en la novela: “Nunca se pudo olvidar del hombre, que era bajito y extranjero, porque en los altoparlantes del pueblo seguían pasando la música y la publicidad, como si nada, mientras lo mataban” (Piglia 1992:33).

Las máquinas y la muerte, la tecnología como instrumento que enmascara la muerte, pero, al mismo tiempo, como un registro de la memoria. *La ciudad ausente* es un relato que enmascara por medio de una ficción una condición particular en una nación, pero que al mismo tiempo es un reflejo de lo que ocurre en muchos lugares del mundo, pues la tecnología si bien es una herramienta al servicio del hombre, también es un instrumento que opera como un artefacto que lleva en su esencia la muerte, sólo que ahora tiene la facultad de prodigarla a gran escala. Si antaño el magnicidio tenía un plan delimitado, gracias a las máquinas este se puede organizar sistemáticamente y llevarla a millones de seres humanos; gracias a esta – la máquina – el proceso se vuelve masivo e inclusive amable, pues permite a sus ejecutores maquillarla con elementos que la disimulan y la hacen imperceptible para los que están adormecidos en la simple cotidianeidad.

> No se podía decir nada, por lo menos ahí estaba don Monti, éramos los últimos, pensaba yo, cuidábamos el tambo, los animales, esperábamos que pasara el invierno, sentados en la puerta del rancho, don Monti que levantaba la mano, me acuerdo, así, y decía, vienen de allá y de allá, metían el camión de culata y mataban lo que

> traían, todo lo que traían, maniatada la gente, encapuchada, qué iban a hacer, ahí no más, sin apagar la radio del coche, un auto sin patente, con música, con la publicidad (Piglia 1992:38).

Aquí constatamos dos lecturas. La primera tiene que ver con la relación que establece Piglia entre la ficción y la política; y la segunda, que invita a pensar que las nuevas tecnologías pueden ser herramientas que tienen más de un uso. La primera, o sea la política, se justifica porque el autor, por medio de una historia inventada, revela la realidad argentina en los tiempos de dictadura; la segunda, porque la propaganda y la radio obran como instrumentos que velan un acto arbitrario y homicida. El maridaje entre máquina e individuo queda ostensiblemente pronunciado, toda vez que se instaura una ficción contestataria y crítica de un periodo doloroso de la vida de los argentinos. La máquina de Macedonio obra como artilugio a través del cual se desenvuelven varias historias singulares, elucubraciones imaginarias que entran en otra dimensión del tiempo y el espacio, las que al desarrollarse tejen otra historia, esa que emerge velada tras los pliegues[32] del relato. Citamos:

> El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos. Una tarde le incorporaron William Wilson de Poe para que lo tradujera. A las tres

[32] Deleuze en El pliegue *Leibniz y el barroco* analiza el concepto de pliegue, el que define muy bien cuando dice: "Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. Por eso las partes de la materia son masas o agregados, como correlato de la fuerza elástica comprensiva" (Deleuze 1989:14). El texto pigliano, a través de todo su desarrollo, manifiesta claras evidencias de lo que nos refiere Deleuze, quizás no literalmente, pero sí figuradamente.

> horas empezaron a salir cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba Stephen Stevensen. Fue la historia inicial. Más allá de sus imperfecciones, sintetizaba lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen (Piglia 1992: 43).

Efectivamente, la máquina de Macedonio obra como constructora de pliegues, que simultáneamente se desenvuelven y van mostrando su solidez, puesto que, en todo prototipo inicial, ya se perfila fractalmente cada una de las manifestaciones que proseguirán la serie. Deleuze escribe: “Pues bien, Leibniz se da cuenta de que las mónadas como seres razonables, son respecto al mundo como respecto a la comprensión de su concepto: cada una por su cuenta incluye el mundo entero” (Deleuze 1989:129).

No obstante, la descripción no termina aquí. El ingenio de Macedonio tiene otras características que lo hacen más complejo, ya que no sólo es una grabadora que repite lo introducido en su programa, sino que tiene la particularidad de que puede aprender y actualizarse a sí misma. Como una supercomputadora, gracias a su funcionamiento binario, puede conectar infinitas variables y producir nuevas interpretaciones. Citamos:

> La máquina había captado la forma de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar. La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más

> experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizás termine por construirles una trama común (Piglia 1992: 44).

Y no sólo eso, pues en este fragmento subyace otra idea, que tiene relación con la permanente aspiración del hombre no sólo por conservar la memoria, sino por disponer de un objeto que grabe los acontecimientos y, además, tenga la capacidad de elaborar nuevos universos combinatorios, simulando una mente humana: “Le parecía un invento muy útil porque los viejos que a la noche, en el campo, contaban historias de aparecidos, se iban muriendo (Piglia 1992:44).

Desde aquí se llega a la historia de Laura, otro personaje de la novela que, por su atípica descripción, configura un cuadro hiperreal. El personaje es una niña que no puede articular un lenguaje comprensible para el mundo; la muchacha padece un extraño mal que la hace interpretar lo que ocurre a su alrededor como extensiones de su propia personalidad. A causa de ello, las máquinas, los artefactos, los objetos, fungen como estructuras semióticas que cobran una especial significación en su vida; de tal modo que no tenía otra forma de acceder a su mente, sino a través de un código funcional que había creado su padre, que lo situaba fuera de todo borde convencional.

> La nena carecía de referencias, era como enseñarle una lengua extranjera a un muerto. Decidió empezar a contarle relatos breves. La nena estaba inmóvil, cerca de la luz, en la galería que daba al

> patio. El padre se sentaba en un sillón y le narraba una historia igual que si estuviera cantando. Esperaba que las frases entraran en la memoria de su hija como bloques de sentido. Por eso eligió contarle la misma historia y variar las versiones. De ese modo el argumento era un modelo único del mundo y las frases se convertían en modulaciones de una experiencia posible (Piglia 1992: 58-59).

Otra vez aparece reiterada la idea del lenguaje como dispositivo articulador de eventos, que posee infinitos sintagmas. En el universo lingüístico lo eventual es una constante, la realidad se presenta en forma fragmentaria generando el sentido, pero no siempre en la forma de un *continuum*, sino que a partir de cortes. Creemos ver en este fragmento que el escritor nos lleva a extrapolar que el contexto humano está en permanente transformación, pero no cualquier transformación, sino una signada por identidades y diferencias en las que el lenguaje tiene una función incontrovertible. El autor, por medio del relato de Laura (la nena), va edificando mundos alternos en una ciudad-ficción. María Antonieta Pereira lo refiere con otras palabras:

> No siendo acumulada o transmitida, sino explorando la productividad insistente de la reiteración, la experiencia asume las características paranoicas de la repetición y paradójicamente exige una búsqueda de lenguaje permanente. Repetir y diferir, alucinar para expresar las provisorias verdades personales y sociales, inventar la ficción como una utopía privada y al mismo tiempo colectiva, es hacer del texto un laboratorio de mutaciones lingüísticas incesantes (1999:29).

A través de la historia de Laura, Piglia otra vez nos traslada circularmente hasta el artefacto de Macedonio, esa máquina misteriosa que busca perpetuar la memoria, que narra aquello que el estado quiere clausurar o que el sujeto no quiere olvidar. La máquina puede intercambiar los tiempos diacrónicos en sincrónicos, conjurar el tiempo normal y llevar a una época en que el tiempo es otro tiempo y el espacio es otro espacio.

> Huir hasta los espacios indefinidos de las formas futuras. Lo posible es lo que tiende a la existencia. Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad. Macedonio no intentaba reproducir una réplica del hombre, sino una máquina de producir réplicas. Su objetivo era anular la muerte y construir un mundo virtual (Piglia 1992:63).

El objetivo trascendental que persigue Macedonio, sin embargo, va más allá de fabricar una máquina: tiene un objetivo metafísico, social y personal. Por una parte, busca hacer imperecedera la memoria de su amada Elena; y, por otra, generar un medio de comunicación que pueda ser el depositario de la memoria particular y colectiva. Macedonio, a través de un ingenio, llega a objetivos que no guardan relación directa con el objeto en sí; este sólo obra como un vehículo que desenmascara otro orden simbólico más profundo y de paso revela un estado del mundo. Así subvierte el orden establecido (en la novela la ciudad vive un periodo represivo), ya que conserva los relatos de los sin voz y recrea a los omitidos por medio de una metonimia que simboliza al todo en sus partes. Deleuze lo plantea en otros términos, pero apunta a lo mismo:

> Nosotros constituimos un continuo con fragmentos de diferentes edades, nos servimos de las transformaciones que se operan entre dos capas para constituir una capa «de» transformación. […] Por ejemplo, en un sueño ya no hay una imagen-recuerdo encarnando un punto particular de tal o cual capa, hay imágenes que se encarnan la una en la otra, y cada una remite a un punto de capa diferente. […] Es posible que cuando leemos un libro o miramos un espectáculo o un cuadro, y con mayor razón cuando somos autores, se ponga en marcha un proceso análogo: constituimos una capa de transformación que inventa una suerte de continuidad o de comunicación transversales entre varias capas y teje entre ellas un conjunto de relaciones no localizables. Desprendemos así el tiempo no cronológico (Deleuze 1986:167-168).

Lo que nos quiere ejemplificar Deleuze es que cada individuo constituye no una edad sino que está fundado por las experiencias presentes con otras pasadas, y en esa conjunción de tiempos operan transformaciones que articulan una nueva síntesis, mucho más elaborada que la anterior; o sea, se superponen las antecedentes con las consecuentes, remitiendo a otra dimensión nueva de difícil localización en la que el espacio y el tiempo pierden sus coordenadas. Por eso habla de que las imágenes se entrecruzan y con ese acto se tornan remitencia a una zona distinta.

Sí esto lo extrapolamos al artefacto a que hace referencia la novela, nos percatamos que este subvierte el orden establecido, porque descubre y desarticula las redes totalizadoras del poder, facilitando puntos de fuga que se articulan como vías de escape a la sociedad de control. Lo refiere Piglia en *La ciudad ausente:*

> La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas. Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión –- dijo de pronto - el ojo técnico miope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas, convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el pensamiento de millones de personas (Piglia 1992:66).

En el pasaje anterior se hacen evidentes las nuevas tecnologías, el ojo que todo lo ve y lo transmite, siendo un vehículo que traslada el pensamiento colectivo, pero al servicio de una sociedad de control de masas. Una vez más, lo político y la literatura se cruzan. Si la historia es el registro de lo acontecido a la civilización en sus rasgos generales, la literatura es la historia de las naciones, pero narrada en singular, lo que en periodos de indefinición política, consecuencia de quiebres institucionales represores, adquiere mayor intensidad. Por estas circunstancias adversas, siempre se expresa en connotaciones y metáforas que los mecanismos de control no pueden descifrar, sin recurrir a complejísimos códigos conocidos solamente por un grupo selecto de iniciados. Piglia, en una conferencia en La Habana, afirma:

> Los escritores han llamado siempre la atención sobre las relaciones entre las palabras y el control social. En su explosivo ensayo “Politics and the English Language” de 1947 George Orwell analizaba la presencia de la política en las formas de la comunicación verbal: se había impuesto la lengua instrumental de los funcionarios policiales y de los tecnócratas, el lenguaje se había convertido en un territorio ocupado. Los que resisten hablan entre sí en una lengua perdida (Piglia 13:2001).

Piglia concuerda en que las palabras y la manipulación de masas tienen una estrecha relación, y lo refrenda comentando el pensamiento de George Orwel, quien veía entre la política y la comunicación hablada una alianza perversa, impuesta por el poder para subordinar a las masas a objeto de manipularlas con mayor eficacia, obligando a todos los refractarios a ello a crear y hablar entre sí un lenguaje hermético o una lengua menor según lo refieren Deleuze & Guattari (1990: 31-32).

Nos gustaría cerrar este capítulo de la novela declarando abiertamente que, no existen suficientes mecanismos coercitivos – por sofisticados que estos sean - , que puedan anular en su totalidad las expresiones de disconformidad en la cultura. El lenguaje es un universo tan enmarañado que siempre deja sendas abiertas que permiten la expresión de aquello que no puede ser enunciado. El sentido sabe ocultar bajo figuras suficientemente crípticas como para ser elusivas e indetectables para los censores que están al servicio del poder. Comenta J. M. Oviedo, Piglia “ha llegado a elaborar una teoría y una praxis de la narración que se

desdobla y se contempla a sí misma; aunque las referencias a la realidad no están de ninguna manera ausente, en esencia lo que hace es una literatura sobre la literatura" (2001:400-401). Esta habilidad Pigliana de escribir con escorzos ubicuos, le ha dado la facultad de subvertir una realidad llena de impedimentos a su labor crítica en una sociedad secuestrada y coaccionada por la falta de libertad. Faena doblemente difícil, ya que como dice Foucault de las formas de ejercicio del poder desde el fin de la modernidad, este se armó de una nueva economía que le otorgó "unos procedimientos que permiten hacer circular efectos de poder de un modo a la vez continuo, ininterrumpido, adaptado e individualizado en el cuerpo social entero"(2000:137). A pesar de estos impedimentos, la sumatoria de sujeto-lenguaje-sentido es una combinatoria formidable que trasciende todas las barreras: *La ciudad ausente* opera a partir de discontinuidades, fugas, desplazamientos herméticos, los que resuenan como sonoridades que se entreveran entre sí estimulando una lectura provocativa y rupturista. Como resultante, Piglia con su novela lleva a replantearse a la literatura actual, sobre todo aquella que se construye bajo parámetros modernos[33], y, de paso, se suma a esfuerzos paralelos que han trabajado con el mismo propósito.

Lo maquínico como lógica del sentido y vehículo del lenguaje

Hacia el final de la novela, la obra de Piglia nos conduce por un matiz extraordinario. No solo se hacen inteligibles las discontinuidades y cortes en la trama novelesca, sino que también se dilucida el encuentro de Macedonio con un

[33] Con esta frase apuntamos a la producción literaria que se rige por patrones lineales en cuanto a su estructura, en la cual no hay discontinuidades ni saltos o cortes de compleja definición. Podemos mencionar, por ejemplo, las novelas de Samuel Beckett, James Joyce o Alfred Jarry, etc.

ingeniero alemán; por fin la búsqueda lo había conducido a conocer otros personajes extraños que se interpelaban lo mismo que él; estos le habían ayudado a fabricar la máquina, que con el paso del tiempo cobró vida propia hablando de sí misma.

> Ha empezado a hablar de sí misma por eso la quieren parar. No se trata de una máquina, sino de un organismo más complejo. Un sistema que es pura energía. En uno de los últimos relatos aparece una isla, al borde del mundo, una especie de utopía lingüística sobre la vida futura (Piglia 1992:111).

Así, la obra remite a una ficción distópica[34], en la cual los hombres son políglotas y, cada vez que piensan en una lengua olvidan inmediatamente la anterior y así sucesivamente.

> El carácter inestable del lenguaje define la vida en la isla. Nunca se sabe con qué palabras serán nombrados en el futuro los estados presentes. A veces llegan cartas escritas con signos que ya no se comprenden. A veces un hombre y una mujer son amantes apasionados en una lengua y en otras son hostiles y casi desconocidos. Grandes poetas dejan de serlo y se convierten en nada y en vida ven surgir otros clásicos (que también son olvidados). Todas las obras maestras duran lo que dura la lengua en la que

[34] El término distopía alude a: "Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana". EN:http://dle.rae.es/?id=DyzvRef. La estructura de la novela de Ricardo Piglia puede calificarse de distópica, ya que cumple con todos los parámetros que abarca la definición del término.

> fueron escritas. Sólo el silencio persiste, claro como el agua, siempre igual a sí mismo (Piglia 1992:128).

Creemos ver en este acápite otras evidencias de las categorías posmodernas[35], las que están signadas por códigos, signos, espacios semiótico-semánticos, que se intercambian y metamorfosean en tantas variedades que ya no hay modo de determinar su estado, insinuando una extraordinaria similitud con la configuración espacio-temporal actual. La isla es un lugar en el cual no hay aparatos tecnológicos, pero sí una réplica de las condiciones de la sociedad en curso, pero en su versión imaginaria: hiperrealidad, inexistencia de un adentro-afuera, imperceptibilidad de lo natural y lo ficcional. Baudrillard lo anuncia así:

> Éstos son los fenómenos extremos: los que ocurren más allá del fin (extremo = ex terminis). Indican que hemos pasado del crecimiento (croissance) al crecimiento excesivo (excroissance), desde el movimiento y cambio al éxtasis y a la metástasis. Refrendan el fin, marcándolo por exceso, hipertrofia, proliferación y reacción en cadena; alcanzan la masa crítica, excedida la fecha límite crítica, a través de la potencialidad y exponencialidad. Éxtasis de lo social: las masas. Más social que lo social. Éxtasis del cuerpo: obesidad. Más grasa que la grasa. Éxtasis de información: simulación. Más verdad que la verdad. Éxtasis de tiempo: tiempo real, instantaneidad. Más presente que el presente. Éxtasis de lo real: lo hiperreal. Más real

---

[35] Algunas de las categorías más visibles serían: desencanto frente a la razón, pérdida del fundamento, irracionalidad, muerte de los meta-relatos, descentramiento, desconstrucción, relativismo, fragmentariedad.

> que lo real. Éxtasis del sexo: pornografía. Más sexual que el sexo. Éxtasis de la violencia: terror. Más violento que la violencia (Baudrillard 2002:36-37).

La isla, lugar imaginario en el que el *leitmotiv* es el lenguaje: la fontana desde la que se articulan todos los significantes. Si Baudrillard habla de éxtasis, nosotros agregamos velocidad, fragmentariedad. Al igual que en las sociedades actuales, en la isla pigliana, las dimensiones espacio-temporales dejan de ser tangibles, desaparecen de la vida colectiva de sus moradores. No hay potencia, sólo acto metalingüístico puro que se actualiza permanentemente en un juego circular. Desaparición de los procesos, solo vértigo y actualizaciones constantes. No obstante, en la Isla se vive una forma de arcaísmo[36], que es otra de las formas que adquiere la posmodernidad visible en un libro, citado en la *Ciudad ausente,* que asume el rol de un texto sagrado fundacional:

> Muchos creen que el Finnegans es un libro de ceremonias fúnebres y lo estudian como el texto que funda la religión en la isla. El Finnegans es leído en las iglesias como una Biblia y es usado para predicar en todas las lenguas por los pastores presbiterianos y por

[36] El término arcaísmo lo estamos usando en el mismo sentido que lo entiende Regís Debray en el texto *El arcaísmo posmoderno*. En dicho trabajo, el autor define al hombre como un sujeto que está sometido a una paradoja, ya que, si bien evoluciona con el progreso de la civilización, también arrastra consigo tendencias atávicas de su pasado histórico lejano, que le llevan a actuar de modo irracional en la época presente. Citamos: “No es sólo que nuestra cultura electrónica tiene por soporte un aparato fisiológico que data de hace cincuenta mil años, el del primate superior de las sabanas secas, del omnívoro oportunista; no es sólo que la agresividad del acechador de mamuts y del matador de renos está siempre presente bajo el *cyberpunk* y el *cyberthief*, sino que cada dispositivo de desarraigo y apertura libera un mecanismo de contra-arraigo o de cierre” (Debray 1996:51).Para mayor información VEASE texto citado más arriba p.p. 51-67.

> los sacerdotes católicos. En el Génesis se habla de una maldición de Dios que provocó la Caída y transformó el lenguaje en el paisaje abrupto que es hoy. Borracho, Tim Finnegan se cayó al sótano por una escalera, que inmediatamente pasó de ladder a latter y de latter salió litter y del desorden la letter, el mensaje divino. La carta es encontrada en un vaciadero de basura por una gallina que picotea. Está firmada con una mancha de té y la prolongada permanencia en el basurero ha dañado el texto. Tiene agujeros y borrones y es tan difícil de interpretar, que los eruditos y los sacerdotes conjeturan en vano sobre el sentido verdadero de la Palabra de Dios. La carta parece escrita en todas las lenguas y cambia continuamente bajo los ojos de los hombres. Ese es el Evangelio y el basurero de donde viene el mundo (Piglia 1992:139-140).

Si el arcaísmo es definido como un retorno a una nueva Edad Media, el fragmento anterior es una de las tantas formas como se manifiesta el fenómeno, sólo que el autor lo recrea en una isla ficticia incorporada al argumento de la novela. De este modo, la estructura y desarrollo de la ficción es un espejo donde se reflejan imaginariamente las condiciones de un lugar paralelo, donde rigen otras leyes, otros intercambios semánticos; por eso es que hace de El Finnegans un texto fundante que funge como un libro sagrado con el cual se rigen los habitantes del lugar. Baudrillard lo describe de otro modo:

> Con el museo tradicional se inicia la compartimentación, el reagrupamiento, la interferencia de todas las culturas, la estetización incondicional que ocasiona la hiperrealidad de la cultura, pero el museo supone todavía una memoria. Nunca como en el caso que

> nos ocupa, había la cultura perdido la memoria en provecho del almacenamiento y de la redistribución funcional. Esto traduce un hecho más general: por doquier en el mundo «civilizado» la construcción de stocks de objetos ha llevado consigo el proceso complementario de los stocks de hombres, las colas, las esperas, los embotellamientos, las concentraciones, los campings (Baudrillard 89:1978).

La reflexión de la cita se conecta con la ficción pigliana, sólo que en este caso Baudrillard sustituye *El Finnegans* por el museo tradicional, el que, según él, aún conserva la condición de ser un vestigio de la memoria. No obstante, el teórico constata que actualmente se han trastrocado los roles, y la cultura, que hasta hace pocos decenios tenía una estructura sistematizada, se ha vuelto sofisticada, heterogénea y funcional, oscilando entre lo pendular, la indefinición y un afán desmedido por la acumulación. Sin embargo, esta condición tiene un aspecto positivo, pues mientras más intrincada se torna la civilización, más posibilidades se manifiestan y llevan a que el mundo conocido se desdibuje en sus contornos modernos, dejando lugar a otras aperturas.

Cartografías rizomáticas crípticas en *La ciudad ausente*

La ciudad ausente es un relato rizomático[37], pues el rizoma, no establece una vinculación vertical ni de jerarquización articulada basada en jerarquías, sino más bien en relaciones de interdependencia horizontales, en las cuales no es posible encontrar un punto axial que subordine los demás elementos constituyentes en un todo. Dentro de sus características está que tiene puntos de conexión heterogéneos, múltiples, con ruptura asignificante y cartográficos. De aquí que la novela se desenvuelve en muchas variantes plagadas de sentidos; sin embargo, es ausente porque la ciudad está en un lugar que no figura en ninguna parte[38]: los que figuran son sus personajes con sus vidas llenas de recuerdos, conflictos, proyectos, ideas, las que se van desarrollando en una electrizante trama. También es una novela donde el protagonista no es un humano, es un *cyborg* gracias al cual se articulan todos los discursos, los pretéritos, los presentes y los futuros. A partir de la singularidad de sus personajes, se desenvuelve la historia de una nación, pero que, de algún modo, es el lugar de todas las naciones, puesto que sus personajes no residen sólo en el espacio contenido en su trama; son universales, pues competen al género humano. Los distintos

[37] El concepto está empleado en el sentido que lo describen Deleuze-Guattari en *Mil mesetas*. En palabras del texto se resume así: "a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. No es lo Uno que deviene dos, ni tampoco que devendría directamente tres, cuatro o cinco, etc" (2002:25).

[38] Al decir que la ciudad no está en ninguna parte, queremos dejar en evidencia que la urbe a la que nos invita la novela de Piglia es una metaficción que obra como una herramienta que sirve para mostrar una condición humana. No está en ninguna parte porque dicha ciudad no existe salvo en el Universo de la ficción.

momentos que configuran el relato, bien podrían situarse en cualquier parte del imaginario universal. Las categorías desenvueltas valen para Buenos Aires, Santiago de Chile o cualquier ciudad del mundo donde hay personas con una trama existencial[39]. Por su estructura, *la Ciudad Ausente* explora en las categorías que predominan en el mundo actual. Cada uno de los personajes que hace su puesta en escena en la novela, de uno u otro modo, está inserto en una misma estructura, situado en una configuración que finalmente converge en una confluencia indivisa. Toda novela que se escribe en una época lleva indeleble el sello de esta; de este modo el autor despliega un *ethos* que le marca. Piglia se desenvuelve en un mundo posmoderno, que convive con resabios del pasado, los que difícilmente podrán ser suprimidos en el corto plazo; sin embargo, hay aspectos importantes que se han instalado y no podrán ser descartados, porque la cultura ha evolucionado, y, a pesar de que es posible retornar hacia el pasado, por regla siempre se prosigue hacia adelante con la sabiduría ya incorporada.

La apuesta Pigliana reflexiona en el mismo sentido que lo hacen las categorías que están presentes en la propuesta que García Canclini expone en *La producción simbólica*, trabajo que, desde una mirada antropológica, busca establecer cuáles son los límites del arte y cómo este ha sido un espejo que refleja una condición social permanente desde fines del siglo XX.

---

[39] Hasta aquí hemos asentado con cierto rigor epistemológico que la novela de Piglia tiene características que la posicionan como un relato posmoderno, puesto que los transmoderno no es un fenómeno particular, es una condición, un suceso mundial que se ha extendido por todo el planeta; no tiene ribetes definidos por un contorno geográfico único, se ha instalado en las mentes de todos los habitantes del orbe, ya estén en los confines del ártico o en las ardientes arenas del desierto más austral del planeta.

García Canclini señala: “¿cómo pensar desde la estructura el acontecimiento?” (2006:12). Pues bien, lo primero que hay que definir es qué se entiende por estructura y en qué sentido lo entiende García Canclini. Para él la estructura es el conjunto de definiciones teóricas que definen las ciencias, tales como el positivismo y el marxismo mecanicista, por mencionar dos de las más relevantes durante la modernidad. La pregunta que se hace el escritor busca abordar un fenómeno tan indefinible como el arte, desde una perspectiva socio-antropológica, tarea compleja ya que la producción literaria más que recrear regularidades pretende subvertirlas, provocarlas allí donde se hace patente su contradicción. Esto tiene por finalidad generar nuevos mapas conceptuales que obren como exégesis del fenómeno postmoderno. En el pasado, las conceptualizaciones teoréticas estaban diseñadas para dar inteligibilidad a un mundo pensado desde el paradigma moderno. En el siglo XXI, hay que fundar una nueva *episteme* que recoja el estado del acontecimiento tal cual se aprecia en la actualidad. Frente al idealismo y el estructuralismo inmanentista, que todo lo somete a un discurso que obedece a un estricto orden interno, García Canclini tiene como propuesta abordarlo desde una hermenéutica que atiende a las condiciones materiales de producción en el campo simbólico. Él comenta:

> Recurrir a otras tendencias es indispensable para que el materialismo histórico logre precisar los mecanismos operativos de la significación y la representación, supere descripciones construidas a partir de la caduca gnoseología reflexológica y elabore nuevas hipótesis intermedias sobre lo que ocurre en el pasaje de lo

económico a lo ideológico, de lo ideológico a lo económico (García Canclini 2006:15).

Piglia en *la Ciudad ausente* construye un fragmento que se cruza con esta afirmación:

> Algunas sectas genealógicas aseguran que los primeros habitantes de la isla son desterrados, que fueron enviados hacia aquí remontando el río. La tradición habla de doscientas familias confinadas en un campo multirracial en los arrabales de Dalkey, al norte de Dublín, detenidos en una redada en los barrios y los suburbios anarquistas de Trieste, Tokyo, México DF y Petrogrado (1992:135).

Si observamos los últimos acontecimientos en la realidad mundial, nos percatamos de cómo este fragmento de la novela es casi profético, pues los niveles de hibridación y heterogeinización han ido sostenidamente en aumento, y ello no es mera casualidad, ya que los escritores tienen esa virtud de captar esa voz secreta que susurra el acontecimiento. Piglia comenta en *Formas breves* acerca del arte de escribir, que estos personajes tan singulares expuestos en su novela: “han convocado, con la rutina solitaria con la que se convoca a las musas; una música frágil y lejana que se entrevera en el lenguaje y que siempre parece

tocada por la gracia" (2005:57). Esta facultad, que posee el hombre de letras, de ser un arúspice que usa las palabras como un instrumento adivinatorio que palpa el futuro con la premonición y la magia es tan asertiva que la realidad se ha encargado de confirmarlo.

La elaboración simbólica es un proceso que durante toda la modernidad – y antes de ella en menor grado – ha ido experimentando diversos estadios en su desarrollo. García Canclini quiere hacer hincapié en las distintas etapas de su proceso hasta llegar a los tiempos contemporáneos en los cuales se ha pasado de un modelo de circulación mercantilista y objeto de consumo a otro anómico y desarticulado, sin que por ello haya perdido su esencia: "El objeto de estudio de la estética y de la historia del Arte no puede ser obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían" (2006:17).

Otra vez surge la idea del significado, siempre tan esquivo, tan difícil de asir, de delimitar con parámetros modernos, ya que la realidad a fines del siglo XX y a principio del XXI ha experimentado cambios tan radicales que la significación ya no tiene un *continuum* como ayer. Las implicaciones que esta constatación tiene, en un marco teórico contemporáneo, van mucho más allá de lo que en apariencia representan, pues en el desarrollo de las distintas disciplinas se perdió el carácter ancilar, y unas con otras se apoyan e interrelacionan en igualdad de condiciones a efecto de dar inteligibilidad a la producción del saber. Si bien existen componentes de subjetivación independientes, no es menos acertado proponer que siempre es

posible una ligazón entre ellos, una vez que han salido de su exclusivo campo de acción, pues, cómo decía Heidegger en *La época de la Imagen del Mundo*:

> Hacerse con una imagen de algo significa situar a lo ente mismo ante sí para ver qué ocurre con él y mantenerlo siempre ante sí en esa posición. Pero aún falta una determinación esencial en la esencia de la imagen << estar al tanto de algo>> no sólo significa que lo ente se nos represente, sino que en todo lo que le pertenece y forma parte de él se presenta ante nosotros como sistema. << Estar al tanto>> también implica estar enterado, estar preparado para algo y tomar las consiguientes disposiciones. Allí donde él se convierte en imagen, lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar sus disposiciones, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él, esto es, en un sentido decisivo, quiere situar ante sí.[40] Imagen del mundo, comprendido

[40] Ya que este trabajo de investigación busca analizar la narrativa latinoamericana en su variante posmoderna, hemos querido contextualizarla teóricamente con el trabajo teórico de Martin Heidegger, quién en su análisis expuso las diferencias que existen entre la idea de mundo antigua y moderna. Precisamente él, en lo referente al concepto de situarse ante sí, discurre respecto de la imagen y su esencia como cohesión; no obstante, y a objeto de ser fieles al texto, citamos: "A la esencia de la imagen le corresponde la cohesión, el sistema. Con esto no nos referimos a la simplificación y reunión artificial *y* externa de lo dado, sino a la unidad de la estructura en lo re-presentado como tal, unidad que se despliega a partir del proyecto de objetividad de lo ente. En la Edad Media, el sistema es imposible, pues allí .lo único esencial es el orden de las correspondencias, concretamente el orden de lo ente en el sentido de lo creado por Dios y previsto como tal creación suya. El sistema aún resulta más ajeno al mundo griego, por mucho que en los tiempos modernos se hable erróneamente de sistema platónico y aristotélico. En la investigación, la empresa es una determinada conformación y disposición de lo sistemático en las que éste determina al mismo tiempo la disposición en una relación de reciprocidad. Allí donde el mundo se convierte en imagen, el sistema se hace con el dominio, y no sólo en el pensamiento. Pero donde el sistema es guía, también cabe siempre la posibilidad de la degeneración hacia la exterioridad de un sistema que simplemente ha sido fabricado y ensamblado. De hecho, esto es lo que ocurre cuando falta la fuerza originaria del proyecto. Aún no se ha comprendido la singularidad, diversa en sí misma, de la sistemática que se advierte en Leibniz, Kant, Fichte, Hegel y Schelling. Su grandeza reside en que; frente a Descartes; no se despliega a partir del *subjectum* como ego y *substantia* finita, sino, ya sea, como en Leibniz, a partir de la mónada, como en Kant, a partir de la esencia trascendental de la razón finita, arraigada en la imaginación, como en Fichte, a partir del

esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen (2010:73-74).

Contrariamente a como se pensaba desde una lectura moderna, en la actualidad, la trilogía pasado-presente-futuro se ha difuminado, y la civilización vive en un perpetuo presente, donde las antinomias se entreveran unas con otras sacando a relucir fragmentos de sentido que fusionan historia, ciencias exactas, humanidades en general, etc. Nicolás Bratósevich nos dice del trabajo Pigliano:

> Ha incomodado a ciertos lectores de Ricardo Piglia – entre los que no me cuento - el hecho de que sus novelas, y a veces sus *nouvelles*, tienden a proceder por sinuosidades y repliegues que quiebran la esperada tersura de su trama: discontinuidades temático-discursivas, corrugado donde unos relatos parciales alternan con otros relatos parciales que no casan entre sí, con un efecto frecuentemente más de colección que de motivación en cadena causal (1997:86).

Si esta factura escritural tiene estos rasgos, ello obedece a lo que García Canclini define como un tipo de arte elitista que concibe la obra como un producto del mercado que debe estar al servicio de los monopolios y la sociedad de consumo. Piglia corre por una senda completamente paradójica que representa un estado de cosas diametralmente opuesto a las cadenas causales. La obra de arte

---

Yo infinito, como en Hegel, a partir del Espíritu como saber absoluto o, como en Schelling, a partir de la libertad en tanto que necesidad de todo ente, el cual, como tal ente, sigue estando determinado por la diferencia entre fundamento y existencia" (Heidegger 2010:81-82).

ya no puede ser representada bajo supuestos teóricos modernos, porque las sociedades actuales dejaron de serlo; lo moderno les sabe a rancio, descontextualizado, sin soporte en la realidad. El sujeto postmoderno se ha apegado a las grandes urbes con todos sus soportes mediáticos y tecnológicos, y se ha reencantado no con los grandes sistemas ideológicos, sino con toda aquella manifestación que le devuelva un poco esa idea del paraíso perdido en el que un día confió y que se esfumó como pompa de jabón con el crepúsculo de los paradigmas. Por eso, el arte en general es una vía de escape hacia un arcaísmo que sabe un tanto a cuento de hadas. Piglia lo ejemplifica diciendo en *Crítica y ficción* que, en los tiempos tribales, el jefe y la ficción misma tenían por misión otra función, él – el jefe - era: "el narrador de la tribu. Cada día, al alba o el atardecer, cuenta historias que suceden en otro tiempo y otro lugar y así alivia las penurias del presente y construye las esperanzas del porvenir" (1986:120). Es el narrador de la tribu quien, por el embrujo de su palabra, mantenía el cosmos social en orden; en cambio, en la posmodernidad la palabra adquiere otro cariz: "la ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, seriedad, la moral de los hechos, el peso de lo real" (121). De esta manera, el lenguaje adquiere una nueva función buscando nuevos caminos por donde expresar el signo del acontecimiento. Dice Piglia, en *Formas breves,* a propósito del cuento de Borges: "Emma Zunz usa su cuerpo como materia de la ficción: lo somete a las transformaciones, los disfraces, los desplazamientos que rigen la producción de un texto. Hace de prostituta, hace de virgen violada, hace de delatora y de ese

modo sostiene la verdad de la ficción en un uso ficticio de los cuerpos" (Piglia 2005:91).

Precisamente en este relato Borgiano se cumple el axioma de que el lenguaje se enmascara, se oculta tras un velo de vaguedades metafóricas a objeto de hacer patente su sentido. Piglia en *La ciudad ausente,* precisamente en uno de los parágrafos en que hace alusión a *La isla,* destaca:

> Cuando decimos que el lenguaje es inestable, no estamos hablando de una conciencia de esa modificación. Es necesario salir de allá para percibir el cambio. Si uno está adentro, cree que el lenguaje es siempre el mismo, una especie de organismo vivo que sufre metamorfosis periódicas. La imagen más divulgada es la de un pájaro blanco que en el vuelo va cambiando de color. El aletear profundo del pájaro en la transparencia del aire da una falsa ilusión de unidad en el pasaje de los tonos (Piglia 1992:125).

Desde el punto de vista de García Canclini, la estructura no puede establecer parámetros inamovibles bajo los cuales debe circular la producción artística, pues está enlazada por elementos causales históricos y culturales que

generan espacios de fuga donde cualquier denominación previa se vuelve precaria. Refiere:

> Por eso, una sociología de las obras o de los artistas sólo es posible si se cuenta primero con la caracterización del campo artístico, del conjunto de las relaciones entre todos sus componentes. [...] la estructura no ejerce una determinación omnipotente, que no puede ser analizada ella sola, sincrónicamente, sino en el proceso histórico, a través de los cambios producidos por los agentes que integran el sistema (2006:91).

Si contrastamos esta afirmación con el discurso teórico de Roland Barthes, llegamos a conclusiones muy similares. Él afirma: “El escritor está siempre sobre el trabajo ciego de los sistemas a la deriva; es un comodín, un maná, un grado cero, el muerto del bridge: necesario para el sentido (para el combate) pero en sí mismo privado de sentido fijo; su lugar, su *valor* (de cambio) varía según los movimientos de la historia, de los golpes tácticos de la lucha: se le exige todo y / o nada” (Barthes 1993:56).

Sí analizamos las citas de García Canclini y Barthes, podemos advertir que el primero expresa que los artistas son parte de la estructura que genera cambios, mientras que el segundo ve en el escritor uno de esos agentes que generan el cambio. Ambos llegaron a la misma matriz, ambos colocan en evidencia el poder del lenguaje como potencia desestabilizadora de certezas, como dispositivo perturbador que desencaja, desarticula la estructura y la lleva a fragmentarse con

la finalidad de adquirir un nuevo sentido articulador. Sí observamos la contraparte científica a esta ecuación analítica literaria, podemos establecer algunas diferencias, pues la ciencia busca establecer patrones fijos e incontrastables; sin embargo, el arte poético, narrativo, y en general las artes en su conjunto, obedecen a una estructura distinta al resto de las manifestaciones de lo humano, sin que por ello se libre de seguir ciertos patrones que le deconstruyen y a la vez le develan su enraizamiento con la circunstancia que le rodea[41]. En la actualidad la investigación literaria y la obra en sí misma no se pueden abordar sin el concurso de otras disciplinas; ello se debe a que el grado de complejidad de su discurso ha llegado a niveles estéticos tan enmarañados que su intelección no es abordable desde una sola mirada. Precisamente, y en concomitancia con lo expuesto anteriormente, recurrimos a Jean F. Lyotard, en el texto *La condición postmoderna,* donde claramente establece normas especiales para la literatura:

> Tres observaciones deben hacerse a propósito de los juegos de lenguaje. La primera es que sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores (lo que no quiere decir que éstos las inventen). La segunda es que a falta de reglas no hay juego, que una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego, y que una «jugada» o un enunciado que no satisfaga las reglas no pertenece al juego definido por éstas. La tercera

[41] Con esta afirmación queremos denotar que tanto el universo literario y las ciencias humanas en general están sujetas a las mismas reglas que rigen cualquier análisis estructural, solo que utilizan métodos distintos para llegar a similares conclusiones. Un ejemplo de ello lo encontramos en la lógica tanto clásica como simbólica, que son representaciones de la realidad siguiendo una metodología válida tanto para lo matemático como para los juegos del lenguaje.

> observación acaba de ser sugerida: todo enunciado debe ser considerado como una «jugada» hecha en un juego (2006:27-28).

Según Lyotard, estas reglas son condición *sine qua non,* ya que sólo ateniéndose a ellas es como se decodifican los discursos y se construyen nuevos campos semióticos. No es posible hipotetizar, develar e interpretar el fenómeno del ser sin este método básico. Cualquier otro modelo está condenado al fracaso hermenéutico. Así como los niños juegan en una plaza, los hombres en un casino, el lenguaje también es un campo lúdico donde las palabras son las fichas del intercambio simbólico entre las partes. Un ejemplo de lo que el francés propuso en los años setenta lo recoge Giorgio Agamben, quien desarrolla la idea de espectáculo basándose en los análisis que realizó Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967*)*:

> El espectáculo no coincide, sin embargo, simplemente con la esfera de las imágenes o con esto que hoy llamamos *media:* es una «relación social entre personas mediada por las imágenes», la expropiación y la alienación de la misma sociabilidad humana. O también, con una fórmula lapidaria: «el espectáculo es el capital en tal grado de acumulación que se convierte en imagen». Pero, por esto mismo, el espectáculo no es más que la pura forma de la separación: donde el mundo real se ha transformado en una imagen y las imágenes se han convertido en reales, la potencia práctica del hombre se separa de sí misma y se presenta como un mundo en sí (Agamben 1996:50).

Siguiendo el razonamiento de Agamben, es plausible colegir que estamos ante una sociedad mediatizada por la velocidad y la imagen, donde los grados de especialización inundan toda las esferas de lo humano, en la que la hibridación es imposible de soslayar; entonces sólo queda como último bastión el arte, las humanidades y la estética en general, que encuentran su refugio en la literatura, la cual constituye el baluarte donde es posible hallar un amparo. No creemos exagerar con esto que exponemos. No somos los únicos que participamos de esta postura. Gilles Lipovetski lo comenta con estas palabras, a propósito de un libro donde analiza la videósfera. Él hace hincapié particularmente en el cine y su transformación en los tiempos hipermodernos:

> En menos de medio siglo hemos pasado de la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla. La pantalla de cine fue durante mucho tiempo única e insustituible; hoy se ha diluido en una galaxia de dimensiones infinitas: es la era de la pantalla global. Pantalla en todo lugar y todo momento, en las tiendas y en los aeropuertos, en los restaurantes y los bares, en el metro, los coches y los aviones; pantallas de todos los tamaños, pantallas planas, pantallas completas, minipantallas móviles; pantallas para cada cual, pantallas con cada cual pantallas para hacerlo y verlo todo. Videopantalla, pantalla miniaturizada, pantalla gráfica, pantalla nómada, pantalla táctil: el nuevo siglo es el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática (2009:10-11).

A modo de contraste, García Canclini afirma que durante la modernidad:

> La mayoría de las obras tuvo por fin construir la iconografía de los sectores dominantes, y por eso el retrato alcanzó tanto desarrollo. Es cierto que a veces los artistas se ocuparon de personajes populares, pero su falta de sentido crítico y de elaboración formal a partir de problemas específicos de la sociedad argentina los llevó a representarlos idealizada o esquemáticamente, desde modelos estéticos tan inadecuados que generaban mazmorreras miserables pero rebosantes de felicidad y esclavos en los que los signos de su condición social importaban menos que su estado atlético (2006:97).

En la postmodernidad la función del campo estético funciona con otros dispositivos; estos son completamente *ex-céntricos*. Su esfera de influencia no parte de un lugar común reconocible, por el contrario, se transforman en un espacio en donde lo confuso, lo ininteligible, lo arcano, se convierten en herramientas ineludibles para develar el sentido; sólo de esta forma adquieren el estatus necesario para dejar abierta la obra a perennes lecturas. Piglia, tributario de su época, deja en evidencia esto que más arriba comentábamos; rastreando pasajes de la novela nos encontramos con este fragmento:

> Añoramos un lenguaje más primitivo que el nuestro. Los antepasados hablan de una época donde las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido, porque el lenguaje no se bifurcaba y se expandía y se ramificaba, hasta convertirse en este río donde están todos los cauces y donde nadie puede vivir, porque

> nadie tiene patria. El insomnio es la gran enfermedad de la nación. El rumor de las voces es continuo y sus cambios suenan noche y día. Parece una turbina que marcha con el alma de los muertos, dice el viejo Berenson. No hay lamentos, sólo mutaciones interminables y significaciones perdidas. Virajes microscópicos en el corazón de las palabras. La memoria está vacía, porque uno olvida siempre la lengua en la que ha fijado los recuerdos (Piglia 1992:124).

Piglia manifiesta una nostalgia por un tiempo perdido donde el lenguaje y la palabra tenían un lugar de privilegio y era portadora de los estremecimientos más elevados del hombre; en cambio hoy, la lengua ya no posee un lugar común donde las mutaciones no hagan valer su predominio.

En tal sentido esto coincide con lo que visualizó Deleuze, cuando reflexionaba respecto de la representación y la diferencia: “se trata de hacer que la representación conquiste lo oscuro; que comprenda el desvanecimiento de la diferencia demasiado pequeña y el desmembramiento de la diferencia demasiado grande; que capta potencia del aturdimiento, de la embriaguez, de la crueldad, hasta de la muerte” (Deleuze 2002:390).

Sin embargo, tampoco es conveniente acotar con demasía las fronteras de las estructuras simbólicas solamente a las condiciones materiales de generación de las mismas, pues el arte, en todas sus vertientes, fluye por cauces imaginarios de difícil cognoscibilidad y, en muchos casos, el artista – independientemente de la naturaleza de su actividad – es un artífice, que en el proceso de creación está

sujeto a variables que van más allá de su propia capacidad de comprensión[42]. Para fundamentar esto recurrimos a García Canclini: “Obviamente esta capacidad de imaginar el futuro no es exclusiva del arte; también caracteriza a otras actividades humanas, entre ellas la política. Pero es en el arte donde se cultiva la utopía, lo irreal, lo aún no real, con mayor constancia” (2006:149). Esta descripción estaría incompleta si no mencionáramos que Piglia en *Prisión perpetua* sostiene que: “La literatura es el espacio privado de la utopía” (1998:16).

Para resaltar esto con mayor claridad, en la *Ciudad ausente* hallamos el siguiente fragmento:

> Los científicos son grandes lectores de novela, los últimos representantes del público del siglo XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad y la forma de un relato. Los físicos, decía Macedonio, le pusieron *quarks* a la partícula básica del universo, en homenaje a *Finnegans Wake* de Joyce, el único amigo que tuvo Einstein en Princeton, su único confidente, fue el novelista Hermann Broch, cuyos libros, sobre todo *La muerte de Virgilio*, citaba de memoria (Piglia 1992:149).

Piglia, acudiendo al recurso narrativo, nos estimula a constatar que el arte no es una actividad independiente de otras disciplinas, que no existe desconectada de la realidad, por el contrario, es un ejercicio intelectual profundo,

[42] Con esto queremos resaltar el hecho de que en algunas ocasiones en la historia, una obra de arte en su resultado final ha superado con creces las expectativas de su autor, revelando aspectos que ni siquiera él había esperado conseguir con la fuerza de su raciocinio; algo así como una inteligencia oculta independiente del maestro, que hubiese tejido una trama más allá del sentido original.

que por medio de sutiles diálogos y metáforas, va generando un entramado que revela una condición humana profunda haciendo evidente un estado del mundo. *La Ciudad ausente* es un reflejo palmario de la ciudad del siglo XXI, tiempo que se caracteriza por la idea del viaje, pero no un viaje como simple desplazamiento de un lugar a otro, sino un recorrido que se proyecta hasta el sentido que conlleva situarse en otros espacios significantes. Waisman señala de la novela: "Esta incertidumbre (o inestabilidad) formal se refleja en el hecho de que, si bien las referencias geográficas y literarias suelen ser verídicas, tanto la novela como la ciudad, por momentos, parecen vaciarse de estructura, como si se convirtieran en esqueletos de una novela / ciudad fragmentada" (2003). Estos factores se ven reflejados en la novela, pues al ser un trabajo narrativo con una fuerte influencia anclada en la sensibilidad de los tiempos que corren no puede sustraerse a ese influjo.

A modo de ejemplo, y como un modo de reafirmar las motivaciones Piglianas para escribir una novela con estas características, se relaciona con lo que sostiene Baudrillard, quien afirma que una sociedad de consumo (la actual), opera con una lógica donde las taxonomías y diferencias tienen la máxima importancia, permitiendo así establecer un cedazo que segrega a partir de los sectores más adinerados - que se sitúan en la cima de la pirámide social-, y los que están en el substrato más bajo. Este desplazamiento opera como una estrategia perversa que pretende instituir un mecanismo de control social basado en el simulacro. No obstante, Piglia por medio de la novela logra subvertir esa censura recurriendo a una ficción que esconde un trasfondo mayor. Baudrillard lo

deja en evidencia con un hecho acontecido en un programa de televisión en el que Maurice Clavel desarticula la estrategia del censor en la forma, ante la imposibilidad de hacerlo en el contenido. Afirma:

> Señores censores, buenas noches. Maurice Clavel se convierte en un agente involuntario de un desgarramiento del *médium*. Al transgredir con su indignación la regla del debate televisado, Clavel, más allá del contenido mismo de lo que era censurado, ha desvelado a los teleespectadores una censura mucho más fundamental, algo como la *forma* misma de una censura por el *médium* entrevista un instante por la transgresión de su código (Baudrillard 1976:22).

Piglia, de otro modo, lo hace a través de la figura encarnada en Junior, un personaje excéntrico dentro de todos las que se aprecian en *La cuidad ausente.* Él decide seguir los pasos de sus antepasados ingleses, por ello le gustaba vivir en hoteles, lanzarse a la aventura y al descubrimiento, pues era la única manera como vivenciaba una manera distinta de enfocar su vida y, de paso, ser un continuador de una tradición familiar marcada por el ansia de subvertir los parámetros sociales establecidos:

> Le gustaba vivir en hoteles porque era hijo de ingleses. Cuando decía ingleses pensaba en los viajeros ingleses del siglo XIX, en los comerciantes y contrabandistas que abandonaban sus familias y sus conocidos para recorrer los territorios donde todavía no había llegado

> la revolución industrial. Solitarios y casi invisibles, habían inventado el periodismo moderno porque habían dejado atrás sus historias personales. Vivían en hoteles y escribían sus crónicas y mantenían relaciones sarcásticas con los gobernadores del lugar (Piglia 1996:9).

La ciudad ausente: un palimpsesto crítico-reflexivo posmoderno

Piglia planteándose en términos literarios, se hermana con el trabajo de García Canclini y Roberto Bolaño. Para ejemplificarlo, recurrimos a lo que afirma García Canclini en *La producción simbólica*. En un párrafo consigna: "en las sociedades contemporáneas, el arte, establece sus vínculos principales con la economía (el mercado), con la tecnología y la política" (García Canclini 2006:77). Esta declaración nos señala que el arte oficial se ha puesto más al servicio de la superestructura y no a los fines propios de la labor del artista que son y deben ser independientes por esencia. Este tipo de arte se ha domesticado, y ha sido absorbido por la sociedad del simulacro al servicio de la ideología y el poder dominantes. Frente a esto, la elaboración del artista no tiene otra opción que buscar puntos para forzar el desplazamiento, localizar vórtices, puntos de inflexión por donde el lenguaje busque salidas a espacios más libérrimos que exterioricen los discursos disidentes. Piglia, en *La ciudad ausente,* en el capítulo *Los nudos blancos*, por medio del relato de Elena, describe una vivencia en la clínica del siniestro doctor Arana que confirma el entramado del poder:

> La Clínica era una gran construcción rectangular, diseñada por zonas y pabellones, como una cárcel. —En esta primera sala están los catatónicos. Se han ido —explica Arana—, técnicamente han pasado al otro lado y no pueden volver. Las camas parecían cubiertas de cuerpos embalsamados, una serie de momias blancas envueltas en cobijas y mantas. Una mujer sentada en una silla de metal miraba la luz de una ventana. Elena trataba de registrar la disposición de las alarmas y de las puertas falsas. Se iba a escapar no bien consiguiera ver a Mac, pensaba que lo tenían encerrado en un ala al fondo del jardín (Piglia 1992:71).

Es incuestionable que Piglia, por medio de una ficción, logra recrear una situación social y política. La clínica no hace otra cosa que describir un estado de cosas que involucra la condición humana en general. Esto es tan palmario que la descripción de esta clínica ficticia cabe en cualquier lugar del orbe, verbigracia los hospitales psiquiátricos en la ex URSS, programas como el MK ultra en América del Norte, etc. Para ser más rigurosos transcribimos otro fragmento:

> Cada zona tenía su propio comando y su propio sistema de vigilancia. Las pequeñas cámaras filmadoras estaban en el techo. Elena imaginó el circuito cerrado y la sala de control. Una vez había visto el centro de inteligencia de la Penn Station de New York. Todos los pasajeros eran filmados en los pasillos y en los andenes y una mujer policía (una auténtica mujer policía) gorda, maquillada, con lentes negros, vestida de azul, estaba sola en un sótano blanco, rodeada de aparatos de TV; sentada en un sillón giratorio, vigilaba

> las pantallas que cubrían la pared. Tenía un micrófono pegado a la blusa y por ahí se filtraban su voz y su respiración (Piglia 1992:71-72).

Lo que Piglia quiere dejar en evidencia con el lugar que simboliza la clínica es el engranaje, la maquinaria fiel representante de una arquitectura que subyace y enmascara al poder. Es precisamente en este pasaje donde Piglia hace de la literatura un instrumento desenmascarador del Estado represor, que hace uso de los más sofisticados procedimientos tecnológicos con el fin de mantener el control. En *La ciudad ausente,* Piglia, por medio de la reflexión de Macedonio comenta:

> Macedonio captó con claridad el sentido de la nueva situación. Si los políticos les creen a los científicos y los científicos les creen a los novelistas, la conclusión era sencilla. Había que influir sobre la realidad y usar los métodos de la ciencia para inventar un mundo donde un soldado que se pasa treinta años metido en la selva obedeciendo órdenes sea imposible o al menos deje de ser un ejemplo de convicción y de sentido del deber reproducido, en otra escala, por los ejecutivos y los obreros y los técnicos japoneses que viven esa misma ficción y a quienes todos presenta como los representantes ejemplares del hombre moderno (1992:150).

Si la realidad es edificada sobre la base de ciertos paradigmas impuestos en función de objetivos que quieren establecer un dominio y una sujeción sobre las masas, es evidente que los actores implicados se guiarán bajo esos preceptos - al

menos todos los sujetos que no poseen la capacidad de desvelar los subterfugios del poder- y caerán indefectiblemente bajo su potestad. Por el contrario, la novela de Piglia al modificar las categorías de la percepción invierte el proceso y se torna una narración que transita a contrapelo. Como comentan Gel-Redman y Romano:

> Las coordenadas de espacio y tiempo vienen a conjugarse entonces en el hecho mismo de la escritura y la lectura: la ciudad como objeto legible cuyos trazos, como los de la escritura misma, son imposibles de cerrar o delimitar; la palabra escrita, ese garabato, no es más que significante, que no indica ni expresa la realidad material sino su ausencia, que no agota sino que inaugura constantemente nuevos significados. Se trata pues de trabajar el lenguaje en cuanto tal, convertirlo en objeto nunca finalizado, en la búsqueda de un estilo que dialogue con la lengua (2000:206-207).

Piglia, al articular una novela con estas características, burla al censor y se escaquea del panóptico[43], ese observador omnisciente que todo lo registra, paradigma instalado en los tiempos modernos y que bajo formas más sutiles pero

[43] El panoptismo es una estrategia política instalada en la modernidad como resultante directa de una sociedad disciplinaria, que ve a los sujetos como objetos y mercancías al servicio de un *gran hermano* todopoderoso; el que ejerce el poder con un férreo control. Somos de la idea que esa forma de sujeción social no se ha extinguido, sólo se ha enmascarado bajo sutilezas, no perdiendo en su esencia los objetivos bajo los cuales se creó. Con respecto a esto hay un interesantísimo trabajo de Mario Rodríguez intitulado*: Novela y poder El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión.* En dicho trabajo él afirma: "El poder funciona en todas partes de la máquina de narrar llamada novela, bien sin parar bien discontinuo. El poder introduce lo real en la ficción, enfoca el ojo del narrador, hace bizquear el del lector, determina el orden del discurso, transparenta el mundo narrado. Fluye por todos lados pero se oculta, permanece en las sombras –como lo hace don Segundo Sombra en la novela homónima– porque el poder, nos referimos al poder disciplinario, no se deja ver; en verdad, para actuar no le conviene mostrarse" (Rodríguez 2004:12).

igualmente efectivas se traspasa a la posmodernidad; forma de ser enquistada en la cultura que no es inocente, sino premeditada, estudiada y aplicada en función de superestructuras, las que, en su afán de dominio global, han legitimado estrategias perniciosas a objeto de mantener sus prerrogativas de dominación. Sin embargo, el desenvolvimiento de la historia invariablemente va un paso más adelante, superponiendo a cada intento de vasallaje inéditas asociaciones al interior de la civilización, agregando nuevas alianzas entre saberes antes distantes, y la narrativa es una de ellas. García Canclini especulaba en la última década del siglo XX:

> Necesitamos una iconología electrónica que corresponda a la redefinición actual de la identidad. Al constituirse ésta no sólo en relación con un territorio sino también en medio de redes internacionales de mensajes y bienes, debemos trabajar con una definición no únicamente socio espacial sino socio comunicacional de la identidad. O sea, una definición que articule los referentes locales, nacionales y también de las culturas postnacionales que cada vez en mayor grado configuran las identidades en todas partes y reestructuran el significado de las marcas locales o regionales establecidas a partir de experiencias territoriales distintivas (1993:31).

Esta dinámica adoptada por las sociedades contemporáneas tiene por finalidad desplegar un dispositivo de control lo suficientemente eficaz, a objeto de que incorpore parámetros que posibiliten un encuadre de la posmodernidad en

categorías manejables; sin embargo, el curso de los acontecimientos ha generado un proceso híbrido de una complejidad que rebasa toda teoría, pues lo posmoderno indefectiblemente conduce a no lugares, a campos semióticos definidos como etéreos, paradójicos, autorreferentes y tautológicos, en los que el sujeto como zombi hipercomunicado ha llegado a ser un autista sofisticado que opera su vida como una máquina. A partir de aquí es que hacen su aparición los no lugares, una suerte de topología negativa que oscila permanentemente entre el ser y la nada; no en el sentido ontológico que describió Sartre, sino en el aspecto de que su completitud siempre está inacabada porque el vértigo de la *ipseidad* en el que acontecen devienen puntos de huida perpetuos. Esto no es más que otro proceso que se materializa con lo que se ha definido como identidad-diferencia. En este sentido, *La ciudad ausente* se revela como un relato donde la ciencia y la técnica aunada al lenguaje fraguan un metalenguaje híbrido que revela la ciudad bajo otra perspectiva en la que la virtualidad cobra un acento relevante. Si observamos con atención nos percatamos que la máquina, ese artilugio autómata, junto con la isla y el museo forman una triada que articulan el discurso disidente que, por vía de la metáfora, hacen visible una condición social. El aparato (la máquina) era particularmente atractiva, ya que se escapaba al propósito de su creador, adquiría vida propia y reconfiguraba la información que le era suministrada arrojando como resultado otra historia.

> Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio,

> lleno de cables y de magnetos. Una tarde le incorporaron *William Wilson* de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba *Stephen Stevensen*. Fue la historia inicial. Más allá de sus imperfecciones sintetizaba lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias (Piglia 1992:43).

En cierto modo la máquina es un instrumento de narrar historias modificadas pero que cobran sentido a la luz del contexto de la novela, en la que el Estado opera como una entidad opresora y omnipresente. Como refiere Laura Yazmín Conejo: “La autómata se logra infiltrar dentro de las instituciones regidas por el poder, como es el caso del Museo, mezclando verdades con mentiras dentro de las historias que narra para desacreditar la supuesta verdad oficial del Estado al mismo tiempo que concentra y difunde la memoria de los muertos” (2012:46).

Marc Auge sin ser un novelista sino más bien un teórico, tiene palabras que justifican y coinciden con la ficción del escritor argentino, cuando comenta:

> El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados "medios de transporte" (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones

> ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo (Auge 2000:84-85).

Rita de Grandis, por su parte, sostiene que la metamorfosis en la cultura actual es un campo fértil para generar tendencias nuevas que combinan lo antiguo con lo nuevo, formando una sociedad transversal donde interactúan prácticas que llevan a las sociedades a conectarse entre sí de formas nunca antes vistas. Las clases, los grupos se estratifican siguiendo patrones que sólo son inteligibles desde una dimensión que ha surgido como producto de elementos y circunstancias completamente inusuales.

> Las reconversiones culturales además de ser estrategias que facilitan la movilidad social y que se inscriben en el movimiento de transformación de lo tradicional en lo tradicional-moderno, resultan en nuevos productos y prácticas híbridas generadas por la co-existencia simultánea de un número de sistemas simbólicos. De este modo, esta noción de reconversión desafía la asunción de que la identidad cultural está basada en el patrimonio (De Grandis 1997:40).

La novela de Piglia establece un marcado juego con el lenguaje, lo estira hasta fabricar una parodia donde los personajes recrean y alternan universos

simbólicos contestatarios que tienden a dejar en evidencia el desencanto, la miseria, la indefensión, todo aquello que hace pensar al lector acerca de lo abyecta que puede ser la vida en un Estado totalitario, donde impera el *Logos*. Agnes Cselik nos da una visión del Hotel Majestic, que apunta hacia el sentido que hemos mencionado: "El hotel es un sitio venido a menos, siniestro, en el que se puede descubrir algún recuerdo de un pasado más lujoso, pero en la actualidad es dominado por la pobreza, suciedad y abandono. La entrada es de mármol, pero las paredes están desconchadas, en el interior reina la oscuridad, el ascensor está lleno de inscripciones, los pasillos están vacíos" (2002:33). Este panorama nos recuerda al lugar que aparece en el film *Blade Runner* de Ridley Scott, espacio abandonado y lúgubre donde se escondían los replicantes, aquellos clones usados como carne de cañón para las conquistas espaciales terrestres fuera de nuestro sistema solar. Si vemos la película, podemos constatar que el retrato que pinta la novela de Piglia del Hotel es una reproducción muy similar a ese lugar: "Todo el entorno tiene un ambiente sofocante, depresivo. Este Hotel no sirve para sentirse en casa, para descansar y vivir allí tranquilamente. El Hotel Majestic es el escenario de vidas sin futuro, sin esperanza alguna, vidas que difícilmente pueden ser llamadas humanas" (Cselik 2002:33). En las postrimerías del siglo XX, este tipo de zonas son frecuentes, ordenándose según patrones inéditos. Esto ocurre, pues, a medida que las sociedades varían, todos los factores cambian de lugar, se reacomodan produciendo otras resultantes simbólicas en una suerte de *mutatis mutandis*. La pérdida del centro obligó a reconfigurar la periferia, la que adquiere una función icónica asumiendo el lugar que antes sólo estaba reservado a una visión logocéntrica, en la que el borde solamente tenía una función subsidiaria.

Cabe preguntarse ¿Dónde está el centro hoy en día? ¿Qué actores pueden situarse en el primer nivel? Y, si existen esos niveles, ¿En qué lugar del espacio resimbolizado se encuentran? Todo indica que es imposible establecer coordenadas absolutas. Todo es supuesto saber, el que al obtener dicho estatus, queda atrapado en una constante de su misma definición[44]. Piglia escribe en *La ciudad ausente* el siguiente relato que refiere Renzi:

> Cuando era estudiante y vivía en La Plata, me ganaba la vida enseñando español a los derechistas checos, polacos y croatas a los que el avance de la historia estaba expulsando de sus territorios. En general vivían en un viejo barrio de Berisso llamado «El Imperio Austro-Húngaro», donde desde finales del siglo XIX se habían ido asentando los inmigrantes del centro de Europa. Alquilaban una pieza en los conventillos de chapa y madera de la zona y trabajaban en los frigoríficos mientras buscaban algo mejor. El Congreso por la Libertad de la Cultura, una organización de apoyo a los anticomunistas de Europa del Este, los protegía y hacía lo que podía por ayudarlos (Piglia 1992:15).

Este párrafo es un claro ejemplo de lo que estábamos comentando. No se pueden definir los límites, las clases que estaban arriba se ven pauperizadas y caen al fondo del abismo en cosa de decenios, como se aprecia en el párrafo anterior. Si esto lo llevamos al espacio cultural, comprobamos lo mismo. Cuando

[44] Si todo es supuesto saber, el hecho de que dicho saber puede ser constatado en la realidad, inmediatamente encapsula el concepto en un saber, o sea, es un saber que sabe que es supuesto y al percatarse de ello se cosifica sin perder su condición dialéctica, dotándose a sí mismo de una identidad apodíctica.

hay que definir la posmodernidad en América Latina, hay varias opiniones al respecto, desde que sus manifestaciones están completamente supeditadas al ordenamiento ideológico de Occidente, a posturas que afirman completamente lo contrario. Si extrapolamos esta afirmación a lo que escribe García Canclini, podríamos colegir que la idea de la posmodernidad latinoamericana, en su variante narrativa, también surge como un híbrido que nace en la modernidad, con características muy bien definidas, afirmando que hay que ver el posmodernismo:

> Como la interrelación de cuatro proyectos: el emancipador que supone la secularización de los campos culturales dotados ahora de mercados autónomos; el expansivo, que extiende tanto la racionalidad instrumental en la ciencia y la tecnología como el consumo de los bienes así producidos; el proyecto renovador, que reinventa cada vez el mejoramiento de nuestra situación material en el mundo a la vez que reformula a cada paso los signos de distinción; y, por último, el proyecto democratizador que basado en la educación propone un progreso moral y racional (1989:31-32).

Y la literatura tiene mucho que aportar al respecto, pues es un instrumento primordial que moldea las sensibilidades emergentes en todas las sociedades. En una entrevista, Piglia, opinando sobre esto, expone:

> En cuanto al poder de la literatura, es una discusión que viene por lo menos desde Tolstoi, que es el primero, o uno de los primeros, que define mejor la idea de que la literatura esté puesta al servicio de la defensa de ciertas causas. El texto *¿Qué es el arte?,* que ha

> contribuido mucho al debate sobre el compromiso de la literatura y el compromiso del escritor. En relación con este tipo de problema, mi idea es que no debe ser juzgada la eficacia de la literatura en las obras individuales, o una obra individual, pero sí la literatura, su conjunto, como práctica social, tiene mucho peso en la construcción, tiene mucho peso político. La literatura como práctica social produce una serie de transformaciones en la realidad, en la sensibilidad, en la concepción de la realidad (Chávez 2007:98).

En base a estas aseveraciones germina el proyecto narrativo posmoderno latinoamericano, que se diferencia de Europa y Estados Unidos fundamentalmente por condiciones materiales y culturales ostensiblemente opuestas, pues América Latina tiene componentes étnicos y culturales, provenientes de la hibridación entre el elemento europeo y el autóctono, que en el pasado no estaban en el mismo grado de desarrollo[45]; esto lleva a García Canclini a percatarse de que la posmodernidad llega al subcontinente saltándose la modernidad. Juan Poblete lo explica:

> Muy por el contrario, nuestra modernización -como, desde otra perspectiva la metropolitana- culmina en una pos/modernidad en la que, según García Canclini, las categorías básicas del relato modernizante (popular/moderno, inculto/culto, etc) se diluyen y

[45] Con el objeto de evitar una lectura contradictoria con las afirmaciones que hemos sostenido en las páginas antecedentes, queremos dejar asentado que la posmodernidad ha funcionado como un elemento nivelador de la cultura Europea y Latinoamericana, sin que se pueda en la actualidad advertir diferencias, pues precisamente la mundialización ha permitido que sectores que en el pasado eran vistos como menos desarrollados frente a la cultura occidental más avanzada, hoy estén en muchos aspectos en similares condiciones materiales, tecnológicas, culturales, etc.

> transforman al ser historizadas por el propio movimiento de la expansión de las comunicaciones masivas y del capital transnacional que aquella modernidad generó; sin que esto haya significado la total uniformidad de la cultura o la sociedad o la desaparición de toda heterogeneidad. Al revés, desde la pos/modernidad, parece posible decir que la modernidad culmina en Latinoamérica en una "heterogeneidad multitemporal", ya que lo moderno no desplazó a lo antiguo sino que lo transformo (Poblete 1995:122-123).

La modernidad es la era de la utopía por excelencia; en cambio, en el ciclo posmoderno la incorporación de la técnica llevada a su máxima expresión, incita a las narrativas de fines del siglo XX a reconfigurarse. *La ciudad ausente* es un testimonio de ello. La novela es una trama detectivesca, en la que el desciframiento y los acertijos apócrifos van montando un fondo que se despliega no en un tiempo absoluto e invariable, sino en muchos tiempos heterogéneos que se desplazan por múltiples sentidos que residen simultáneamente en universos personales paralelos. Estas narraciones individuales descritas en la novela están lastradas por el duelo, por la sensación de la pérdida, por la constatación de la nada; por eso la existencia de una máquina, inventada por Macedonio, tejedora de historias y constructora de relatos que modifican el sentido. Como comenta Idelber Avelar:

> Todos los cuentos intercalados en la novela dramatizan de alguna forma esa despersonalización, que podríamos quizás calificar de "conquista del anonimato”. La lógica de lo impersonal en el texto de Piglia funciona análogamente al argumento de Marx, de que si el capitalismo lo ha internacionalizado todo, pues, muy bien, el

> proletariado no puede ser menos internacionalista que la burguesía. Si la máquina paranoide del Estado inventa nombres falsos y nos hace mirar la Historia con los ojos de otro, multipliquemos entonces los ojos, los nombres, barajemos los orígenes personales, conquistemos la impersonalidad como arma (1995:426).

La narrativa latinoamericana no está disociada de esta andadura. Está inserta en el centro de la misma, y hacer el ejercicio de adoptar una mirada más amplia es ineludible, si queremos entender el fenómeno. Así, la producción simbólica pasa a estar lastrada por esta tradición histórica que la define con una impronta que no es repetible en ninguna otra parte del mundo. Si la literatura actual – representada por la novela pigliana - ha seguido por esta senda, ello la vuelve particularmente indefinible en sus lindes, pues obedece a este fenómeno sociológico tan bien descrito en *Culturas híbridas,* esfuerzo notable que viene a dar inteligibilidad al proceso. No hay manifestación cultural que pueda restarse a las vicisitudes de su época, pues, por más esfuerzos que se realicen por tomar distancia de los acontecimientos, resulta una aspiración inútil. Siempre se está con los otros en una circunstancia específica imposible de eludir. Como lo describe con maestría Mabel Moraña, a propósito de las ideas de Cornejo Polar respecto de la fractura de la homogeneidad del sujeto en favor de lo subalterno como espacio renovado y heterogéneo que viene a rescatar la identidad latinoamericana en su diversidad: “Cornejo impulsará la idea de la fragmentación dentro de la totalidad, de la tensión y sobre determinación de subjetividades -individuales o colectivas- intersticiales, que crecen y se desarrollan desgarradas entre diversas

tradiciones y proyectos, nunca estables o solidas sino en constante proceso de transformación y permeabilidad" (Moraña 1999:21). *La Ciudad Ausente* funciona como un espejo en donde se refleja esta condición latinoamericana; patentiza una analogía especular que coloca en evidencia las contradicciones, las paradojas, en una ciudad imaginaria plagada de metáforas que obran como una ficción que refleja la agitación social de un continente desgarrado y en busca de su identidad. En un pasaje al final de la novela Russo sentencia:

> Ellos piensan que tengo una réplica, pero no soy yo quien tiene una réplica, existen otras réplicas, ella produce historias, indefinidamente, relatos convertidos en recuerdos invisibles que todos piensan que son propios, ésas son réplicas. Esta conversación, por ejemplo. La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar. Sólo ella sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria (Piglia 1992:163-164).

Esta constante remitencia a la máquina replicante, a que los episodios se sucedan de manera circular a través de la personificación de un aparato, hace de este artilugio un objeto que funciona como una columna vertebral en una fábula fragmentaria, que simula la vida y sus permanentes cambios que se iteran en el tiempo como retorno perpetuo. En los diálogos de la novela se despliega una atmósfera pletórica de metáforas que van edificando una red que abre el portal a una filosofía de la vida, la que con sus perpetuas manifestaciones es más vasta que la imaginación. El ingeniero Russo se lo menciona a Junior, cuando le

comenta: “Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, si la vida estuviera hecha sólo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte” (Piglia 1992:147). Una vez más aparece la iteración en la novela. No es mera repetición a objeto de rellenar un espacio, es una re-creación de lo que sucede en el mundo de los sentidos, en el tráfago de la vida; no una sola vida, sino la de cada ser humano que vive en un tiempo determinado en la línea de la temporalidad histórica.

Finalmente, en *La ciudad ausente* están presentes, y así lo hemos sugerido, muchas de las categorías que caracterizan la posmodernidad: es fragmentaria; no hay una línea de tiempo definida con claridad en el espacio; carece de una perspectiva totalizadora articulada en torno a un centro; retrata la época actual colmada de cortes y acontecimientos episódicos lastrados por la velocidad y lo perentorio; hace trizas cualquier punto focal que pueda llevar al lector a extrapolar lugares y tiempos reconocibles, a excepción de lo que el lector pueda inteligir a través de las metáforas veladas en la narración. Sus personajes no son el eje de ninguna gran historia, son más bien parte de crónicas marginales y excepcionales; por lo mismo, como actores de una trama, están condenados a la imposibilidad de situarse en los círculos próximos al poder. Su virtud consiste en pasar casi inadvertidos frente al mundo, porque no buscaron figuración, prefirieron el anonimato y la vida *underground* a la visibilidad. Virilio, nos permite leer los

contextos presentes en la novela; no obstante, él los revela desde una perspectiva sociológica, como un acontecimiento vital que se enrolla permanentemente sobre sí mismo, aniquilando todo movimiento o idea de progreso:

> En adelante, ya no hay ni antes ni después, sólo durante…el CONTINUUM de espacio-tiempo se ha estancado en la inmovilidad cadavérica de un eterno presente, o más bien, en la eterna presentación de un viaje sin desplazamiento, de un trayecto EN EL LUGAR en donde la ida y la vuelta han perdido su sentido giratorio para coexistir, coincidir en un ahora desprovisto de aquí (Virilio 2011:109).

Tanto Piglia como Néstor García Canclini son más optimistas. Ellos siguen teniendo fe en que la producción simbólica, más que haber caído en la desesperanza, ha transfigurado el objeto de su arte abriendo canales de difusión, expresión y circulación de sus contenidos por otras vías. Para ellos, las autopistas semióticas nunca se han visto clausuradas, porque el artista, en la misma medida en que ve cerrados los cauces de expresión tradicionales, reinventa otros nuevos, más sutiles, más crípticos para anunciar la obra. Si deben favorecerse con la identificación y auxilio de otras expresiones estético-reflexivas, las incorporan, pues el sujeto tiene una necesidad intrínseca de comunicación. Es verdad que los tiempos actuales están signados por la velocidad, pero el artista es un *flaneur*[46]

[46] El *Flaneur* es un sujeto que posee la capacidad de auscultar los espacios urbanos y por extensión todos los lugares donde habita, es esencialmente un observador agudo de su entorno. También es un tipo singular de hombre, que vive inmerso en la vida urbana, un paseante, que aprovecha su condición para desarrollar una mirada y una reflexión particular de la existencia desde la perspectiva de la lectura, la escritura, la bohemia; pues él es un convencido que la ciudad

innato; tiene esa capacidad de observación que le permite grabar en su registro lo esencial y distinguirlo de lo accesorio. Como afirma Virilio: “Si la velocidad no da para hablar propiamente de un fenómeno sino de la relación entre los fenómenos (la relatividad misma), si la velocidad sirve entonces para ver, para concebir y no sólo para desplazarse más fácilmente” (Virilio 1998:108).

No cabe duda de que lo que propone Virilio es una verdad incontrovertible, pero también es cierto que el arte en general va permanentemente desarrollando nuevas estrategias, originales autopistas por donde canalizar las más caras expresiones de la vida social y de la cultura en cualquiera de sus formas.

A modo de colofón, compartimos con Piglia su aventura estética y a la vez somos solidarios de su propuesta, ya que advertimos que la complejidad de los acontecimientos se ha vuelto tan intensa, que acometer la creación de un trabajo escritural que describa la sensibilidad del fenómeno se ha vuelto a lo menos una empresa problemática. *La ciudad Ausente* es uno de los referentes narrativos que revela esa complejidad. ¡Qué mejor muestra de ello es la máquina onírica descrita en la novela que sirve como dispositivo para visualizar la heterogeneidad y, de paso, servir como instrumento narrativo que usa el escritor para subvertir el modelo impuesto por la ideología cómplice del poder predominante! La novela en definitiva - según nuestro criterio -, se encuadra en un género que se aparta de los estilos modernos a los que estábamos acostumbrados, resquebraja el paradigma

---

bajo el influjo de lo cotidiano, difumina las huellas del sujeto y lo convierte en uno más en la multitud que circula en las grandes megalópolis; desposeyendo al hombre de su esencia singular.

narrativo anterior, y se asienta de tal modo que obliga al lector a leer desde otra perspectiva, y, de paso, lo obliga a tener en consideración las nuevas inflexiones narrativo-ficcionales del lenguaje, donde los avances científicos tienen una función importante. Esta condición híbrida de la novela es una característica concluyente que nos permite definirla como posmoderna.

Capítulo III

Los detectives salvajes; posmodernidad y dispersión fragmentaria

A modo de breve introducción a este capítulo, queremos comenzar afirmando que Roberto Bolaño, en *Los detectives salvajes* (1998), hace una propuesta de narrativa posmoderna que va en la dirección que hemos tratado de demostrar durante toda esta investigación. La propuesta a la que hacemos referencia viene descrita como un proyecto escritural adoptado por Bolaño, el que se distancia de los estilos anteriores que estaban lastrados por los resabios postreros de la modernidad, por ejemplo la idea de progreso, el concepto lineal del tiempo, el predominio de la técnica como eje central de la vida de los sujetos, el influjo de las ideologías como punto de referencia del comportamiento, la sociedad protegida, etc. Roberto Bolaño estrena una modalidad estilística que resalta lo provisorio, lo marginal, lo fantástico y enigmático como recurso a destacar de la vida de sus personajes. Una muestra de ello es el concepto de *temporalidad* que existe en la novela. Nos percatamos de que en el desarrollo de la trama se sucede una serie de acontecimientos con tintes de revelación, que tienden a la disolución del universo novelesco, así como una repetición al más puro estilo del eterno retorno Nietzscheano. Visto desde esta perspectiva, en *Los Detectives Salvajes* se visualiza la idea del renacimiento permanente al que está sujeto el mundo, mostrando de este modo su versatilidad y permanente cambio. En las páginas siguientes, pretendemos establecer puntos de convergencia entre la postura teórica de Néstor García Canclini desarrollada en *La producción simbólica* y la obra más conocida de Bolaño. Si bien ambos trabajos tienen una ruta de navegación distinta, nos esforzaremos por crear una travesía que reúna ambos caminos - el narrativo de Bolaño y el teórico de García Canclini –, con un solo propósito: dejar en evidencia que ambos autores por distintos caminos

desembocan en una misma idea, a saber, que ambos con su labor literaria y teórica respectivamente, se instalan más allá de la modernidad. El esfuerzo narrativo Bolañeano se desenvuelve en ambientes principalmente urbanos. Sus ambientes, sus personajes son básicamente citadinos, hombres y mujeres que sobreviven en los intersticios de la ciudad. Desde una perspectiva posmoderna, lo urbano se ve redefinido en su lectura; ya no es ese espacio que sólo representa a grandes masas de personas entregando servicios y laborando en distintas formas de producción industrial; no, en la actualidad los grandes polos industriales han sido trasladados fuera de la ciudad, para dejar paso a los más diversos actores culturales que perviven bajo un mismo espacio territorial. Desde otra perspectiva, la problemática urbana ha cobrado desde el último cuarto del siglo XX un especial estatus, donde convergen distintas motivaciones que van desde la expresividad en el lenguaje hasta su correlato en la pintura y otras artes estéticas; en otros términos, somos espectadores de una puesta en escena absolutamente híbrida, donde el lugar físico cedió su sitial al espacio metafísico[47]. Visto de este modo nos es posible señalar que las ciudades en la posmodernidad van a expresar una evidente tensión en la que los acontecimientos expresivos van a chocar con la racionalidad y con todo afán por encasillar la existencia en comunidad.

García Canclini, reflexionando acerca del paso de una ciudad a una megalópolis, señala que no sólo podemos hablar de una expansión territorial de la ciudad, sino que hay que sumar sus aspectos culturales: “pareciera que en la

[47] Empleamos el concepto metafísico en su acepción más simple, a saber, como todo aquello que se proyecta más allá de lo meramente material, siendo una expresión de lo espiritual, de tal modo, que no se vincula con lo ente, señalando con esto último al mundo de las cosas inanimadas.

actualidad la búsqueda no es entender qué es lo específico de la cultura urbana, qué la diferencia de la cultura rural, sino cómo se da la multiculturalidad, la coexistencia de múltiples culturas en un espacio que llamamos todavía urbano" (1997: 77).

En *Los detectives salvajes* descubrimos precisamente que la especificidad no es lo relevante en la cultura urbana, sino más bien incitar aquellos aspectos específicos que conectan las relaciones humanas, y cómo las relaciones entre distintas culturas así como los sujetos que representan dichas costumbres, se relacionan entre sí. Tanto García Canclini como Bolaño en *La producción simbólica* y *Los detectives salvajes* respectivamente, comprueban una fragmentación no sólo del tiempo sino que también del espacio, pues desde que se fracturó la filosofía moderna, esta ruptura se traspasó a todos los ámbitos del saber produciendo un efecto en cadena, que se proyectó en el tiempo y alcanzó a toda la pléyade de pensadores, narradores, filósofos, etc, actuales. ¿Qué obra Bolaño en *Los detectives salvajes* sino hacer patente otro espacio y otro tiempo bajo el estigma de la ausencia de puntos de referencia? Bolaño, escribiendo acerca de la poesía de Bruno Montané, comenta:

> Su poesía está hecha de pinceladas suspendidas en el aire. A veces son sólo apuntes, otras veces miniaturas, en ocasiones largos poemas existencialistas reducidos a ocho o doce versos. Su poesía está hecha de sangre suspendida en el aire. Su voluntad, o su

> disposición ante el mundo o ante la cultura, se debate entre polos irreconciliables de esta dilatada lucha ha sabido extraer versos paradójicos (2006:90).

Esta singular estética descrita por Bolaño, se vincula con el hecho de que en las sociedades actuales la multiculturalidad influye en los modos de hacer poesía, narrativa, filosofía, hecho que se manifiesta en múltiples corrientes. Si esto lo llevamos al caso de las ciudades, constatamos que hoy no sólo se llega a la urbe por las tradicionales autopistas de cemento, también están las vías telemáticas, la fibra óptica, las comunicaciones satelitales, las herramientas *per to peer*, o sea, los accesos virtuales de imagen y sonido que se encuentran a disposición de millones de personas a través del mundo. Como ejemplo de esto nos encontramos con este pasaje de *Los detectives salvajes*:

> Los bares y las cafeterías, en Bucareli eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. Para finalizar, la música. En Bucareli no existía, todo era ruido de máquinas o de personas, en la Guerrero, a medida que uno se internaba en ella, sobre todo entre las esquinas de Violeta y Magnolia, la música se hacía dueña de la calle, la música que salía de los bares y de los coches estacionados, la que salía de las radios portátiles y la que caía por las ventanas iluminadas de los edificios de fachadas oscuras (Bolaño 2007:44).

Nos gustaría detenernos en la frase "*todo era cosa de máquinas o de personas*". Este simple enunciado esconde más de lo que a simple vista puede comprenderse. La época posmoderna se caracteriza por su tendencia marcada hacia lo maquínico. Hay una simbiosis entre los objetos, las máquinas y el hombre muy perceptible. Si en los tiempos modernos las máquinas eran herramientas a disposición del hombre, que ayudaban a la humanidad en la reproducción en serie, en los tiempos actuales estas forman parte de la cultura, pero no de cualquier modo, sino de una forma tan intrínseca que ya es inconcebible la vida sin ellas. Las personas no pueden vivir sin las máquinas; estas están por todas partes, invaden las ciudades y se hacen una con ella; en otras palabras, el hombre y las máquinas forman parte del paisaje. Es precisamente en este contexto que las manifestaciones simbólicas van a desarrollar su despliegue; por eso hemos querido hacer esta digresión.

La novela *Los detectives salvajes* no pone énfasis en las máquinas, estas son subsidiarias en la trama. La dimensión central está en las relaciones entre personas que viven bajo una misma ciudad, y de cómo se relacionan entre ellas en un mundo que es el residuo de una era anterior definida por parámetros estratificados y perfectamente visibles. Los real visceralistas profesaban una singular forma de hacer poemas, según relata García Madero: "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 con cierto tipo de realidad" (2007:19-20). Las connotaciones que Bolaño pone en escena con la novela son un reflejo de la

realidad contemporánea, por un lado tenemos una realidad inequívoca, clara, limpia, sin trasfondos, y otra realidad saturada de significados paralelos anfibológicos, disémicos, polisémicos, que nos derivan a otros universos imaginarios. García Canclini, armonizando con Bolaño desde otro discurso más antropológico, constata esto en casi toda su obra. Entre esas disquisiciones refiere que existe una división en el arte entre lo netamente material y lo ideal, y que, a pesar de que cohabitan ambas estructuras, estas no dejan de estar divididas en forma maniqueista como fue fijado por la filosofía de la ilustración, que postulaba una lectura donde lo material y lo espiritual corrían por senderos aparte; sin embargo, visto desde un enfoque posmoderno en lo que a desarrollo estético se refiere, esta percepción ha quedado clausurada: "Es necesario recoger en el ámbito estético trabajos recientes que elaboran a la vez la unidad y la distinción de los niveles que componen la totalidad social" (García Canclini 2006:71).

Los niveles que menciona García Canclini están plenamente justificados en *Los detectives salvajes*. La novela es una sinfonía estética. Los personajes, por ejemplo, pertenecen a las más heterogéneas clases sociales, desde generales de la República hasta mafiosos y mujeres que se prostituyen en una ciudad febril que despierta a otra dimensión, ya sea en un bar, una casa particular o la calle.

Sin ánimo de entrar en largas disquisiciones sociológicas, pensamos que esto nos envía a leer la realidad desde una perspectiva en la cual la facticidad de la existencia va necesariamente concatenada por numerosos factores, que tienen relación con las más amplias manifestaciones de la cultura y la relación que se

puede establecer entre los distintos grupos que se articulan en torno a ella. Como refiere García Canclini:

> Una diferencia fundamental, sobre todo en las sociedades capitalistas, es la que existe entre la estructura socioeconómica general de la sociedad y la estructura socioeconómica particular del campo artístico. Puesto que el arte no es sólo representación, idealidad, puesto que incluye una organización material propia, esta debe ser examinada en su funcionamiento específico (2006:72).

Por una parte, está la estructura general y la correspondiente superestructura que se configura en torno a ella, y las subestructuras que se articulan en torno a estas; entre ellas, el campo del arte tiene una especial relevancia, pues desarrolla nodos independientes en sus manifestaciones y, por su disposición en el desenvolvimiento de la cultura, origina representaciones *sui generis* que desbordan el espacio donde hacen su puesta en escena. Si cada área del saber tiene su propia legalidad interna bajo la cual opera independientemente de otras disciplinas, el arte en general transita por derroteros muy poco inteligibles inclusive para sus propios creadores, por ello es que tiene un estatus tan exclusivo. En el caso que nos ocupa, o sea la narrativa, desde la consumación de la posmodernidad ha cobrado especial notabilidad, pues la manera de hacer literatura se vio en la necesidad de desmarcarse de estilos obsoletos que la constreñían a ser una revelación ancilar baja la tutela del canon. Roberto Bolaño escribe en *Los detectives salvajes*:

> En este sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor. Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene tantas lecturas como voces hay en ellas. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego (Bolaño 2006:327).

La ciencia de la lógica en la era moderna nos enseña que *p no es No p*, que siempre debemos guiarnos por el principio de no contradicción, o sea que A no es No A, que A es siempre idéntica a sí misma. Bolaño en esta breve declaración resume con maestría una postura estética irrefutable, que es la carta de navegación de una época agobiada por la contradicción: antinomia brutal que se respiró en cada intersticio durante todo el siglo XX. Refiere Georges Bataille:

> En lo que atañe a los hombres, su existencia está ligada al lenguaje. Cada persona imagina, y por tanto conoce, su existencia con ayuda de las palabras. Las palabras le vienen a la cabeza cargadas de la multitud de existencias humanas – o no humanas - en relación con la cual existe su existencia privada. El ser esta en él mediatizado por las palabras, que sólo pueden darse arbitrariamente como «ser autónomo» y profundamente como «ser en relación». Basta seguir las huellas, durante poco tiempo, de los recorridos repetidos de las palabras para advertir, en una especie de visión, la construcción laberíntica del ser (1986:92-93).

Contrariamente a esta postura, en los tiempos posmodernos esta sensibilidad ha extraviado su panorámica para precipitarse en el aturdimiento de la prontitud. La imagen ha perimido los conceptos, ha clausurado las palabras, nos ha llevado al embrujo de la figuración, donde la sensación ha obturado toda teleología. ¿Dónde se encuentra la vanguardia actualmente? ¿Quién puede reclamar una autoría absoluta? Todo está disperso por doquier, el centro ya no es centro, la periferia no es periferia, la topología del espacio ha devenido utopía en el sentido de no poseer territorio definido. Si, como sugiere Bataille, el hombre está mediatizado por el lenguaje ¿Por qué este ha perdido su sitial? ¿Es que se ha generado un nuevo código semiótico transitivo hacia un linde insospechado? Deleuze en *Proust y los signos* acota lo siguiente:

> El orden se ha desmoronado, tanto en los estados del mundo que debían reproducirlo como en las esencias o Ideas que debían inspirarlo. El mundo se ha hecho migajas y caos. Precisamente porque la reminiscencia va desde asociaciones subjetivas hasta un punto de vista originario, la objetividad tan sólo puede radicar en la obra de arte: ya no existe en contenidos significativos como estados del mundo, ni en significaciones ideales como esenciales estables, sino únicamente en la estructura formal significante de la obra, es decir, en el estilo (1972:115-116).

Cuando desaparecen del espectro los puntos de restitución que recreaban los estados originarios, entonces y sólo entonces, es cuando los pretéritos

paradigmas carecen de vigencia o se han deshecho adviniendo el caos y la pérdida de referencias. Lo único que perdura es la estructura formal, por eso el autor afirma que *recordar es crear,* pues el enlace con la reminiscencia primigenia se ha roto, para dar paso a una mirada que reemplace toda imagen y asociación. En otras palabras, solo queda el estilo que viene a instalarse como herramienta sustitutiva de la experiencia para forjar otros arquetipos bajo los cuales el mundo se pueda expresar y mantener a resguardo su legitimidad. En la época posmoderna el acto de escribir comporta cada vez más la soledad, el aislamiento, la ruptura absoluta: "La soledad que alcanza al escritor mediante la obra se revela en que ahora escribir es lo interminable, lo incesante. El escritor *ya* no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas y de los valores según el sentido de sus límites" (Blanchot 2002:22).

En *Los detectives salvajes* nos encontramos con este párrafo que está en consonancia con lo que afirma Blanchot:

> Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera: un día invisible (2007:557).

Actualmente opera la antilógica, regida por una estética de la difuminación del sentido hasta el extremo de hacerle casi desaparecer del discurso. Blanchot, describiendo la comunidad y cómo se funda, se plantea varias interrogantes que van en conjunción con lo anterior:

> ¿Qué pretende la comunidad en su obstinación en no conservar –de ti y de mí- sino relaciones de asimetría que suspenden el tuteo? ¿Por qué la relación de trascendencia que se introduce con ella desplaza la autoridad, la unidad, la interioridad, confrontándolas con la exigencia del afuera que es su región no dirigente? ¿Qué dice ella si se deja llevar por el habla a partir de los límites repitiendo el discurso sobre el morir: no se muere solo, y, si es humanamente tan necesario estar próximo a quién muere, es, aunque de una manera irrisoria, para compartir los papeles y retener en su pendiente, mediante la más suave de las prohibiciones, a aquel que al morir se topa con la imposibilidad de morir en el presente (Blanchot 2002:27).

Si nos detenemos en este acápite para captar su inteligibilidad, colegiremos un aspecto revelador de la sensibilidad posmoderna: la asimetría. Este paradigma, tan caro a los tiempos en que el habla funda lo real, está presente en todas las relaciones inter-sujetos. Ya es imposible que el intercambio simbólico sea lineal, ahora es absolutamente aleatorio, disperso y atrozmente individualista; un juego donde los límites obran sólo como una frontera demarcatoria provisional que es compartida por los intervinientes en función de fijar un mínimo nexo, ya no como un acto comunitario. Cada individuo tiene su propia ventana desde la que ausculta el paisaje, que es el mundo que lo rodea, el que a su vez está inserto en otros

mundos paralelos contiguos que, en ocasiones, se rozan y, la mayoría de las veces, resultan completamente ajenos unos de otros. Basta leer la muy citada definición que da Ernesto San Epifanio de literatura en *Los detectives salvajes*:

> Existe literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo. Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas (Bolaño 2007:83).

Esta taxonomía tan *sui generis* no puede ser consecuencia de los tiempos modernos; sólo la sensibilidad posmoderna es capaz de soportar semejante desborde sin que sea un acto provocativo y obsceno para el mundo literario. Es más, nos recuerda otra clasificación estrenada en el pretérito de la pluma de Borges *en El idioma analítico de John Wilkins* que presenta el siguiente catálogo de seres:

> Los animales se dividen en *a]* pertenecientes al Emperador, *b]* embalsamados, *c]* amaestrados, d] lechones, *e]* sirenas, *f]* fabulosos, *g]* perros sueltos, *h]* incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, *k]* dibujados con un pincel finísimo de

> pelo de camello, l] etcétera, *m]* que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas (Borges 708:1974).

Como podemos apreciar ambas descripciones contraponen dos visiones de mundo en dos épocas distintas, una de la mano de Jorge Luís Borges publicado en el ocaso de la modernidad en *Otras inquisiciones* (1952), y otra en el crepúsculo del siglo XX en la narrativa de Bolaño, específicamente en *Los detectives salvajes* (1998); la primera alude a una descripción antigua que se remonta a tiempos en que los hombres clasificaban por medio de metáforas muy hábiles los animales, los que veladamente refieren al hombre; la segunda establece su regla dos años antes del fin del segundo milenio de nuestra era y señala directamente a personas con nombres y apellidos incluidos. Tal vez esto sea hilar muy fino o derechamente hacer una inferencia inválida; no obstante ello, cabe preguntarnos ¿Existen hoy inferencias válidas e inválidas? ¿Quién establece los parámetros entre lo admisible y lo erróneo? ¿Desde qué punto de vista hay que abordar un fenómeno para que posea un carácter irrebatible *a priori*? Con unas cuantas décadas de diferencia, se hace visible la transformación radical. En este contexto García Canclini, analizando desde la teoría las diferencias entre la sensibilidad moderna y la posmoderna, hace una reflexión acerca de las formas de socialización entre ambas épocas y constata que hay un notorio contraste entre la actualidad y el pretérito inmediato.

> Aun donde no son arrasados los centros históricos, las plazas, los lugares donde la ciudad mantenía viva la memoria y permitía

> reunirse, su fuerza disminuye ante la remodelación de los imaginarios operada por los medios. Los relatos más influyentes sobre lo que significa la ciudad proceden ahora de la prensa, la radio y la televisión. […] En vez de la información para orientarse en la creciente complejidad de las interacciones y los conflictos urbanos ayudan a imaginar una sociabilidad que relaciona a las comunidades virtuales de consumidores mediáticos (1996:11).

Esto nos lleva a reflexionar una vez más sobre el sentido, pues si las condiciones materiales de la existencia se han visto transfiguradas profundamente, el sentido y todo lo que este implica también ha entrado en otra dimensión o, si se quiere, en otro plano de existencia. Es indiscutible esta premisa; nadie se atrevería en la actualidad a refutar tal afirmación. Esto impele a trazar una nueva cartografía que dilucide el acertijo que se le ha impuesto a la civilización; y abarcamos a toda esta –la civilización-, pues casi no hay lugares en el planeta que no estén, en mayor o menor grado, afectados por el progreso o los avances tecnológicos. Se nos podrá objetar que el desarrollo no es simétrico para todas las naciones, sin embargo, a esto contraponemos el hecho de que hasta en los lugares más recónditos del orbe hay elementos representativos del auge de la tecnología o los *mass media* (entre otros), aunque sea en forma rudimentaria. De aquí que analizar los modos para abordar el sentido adquiere una importancia capital, pues, descubriendo un método que nos lleve a él, se podrán allanar los caminos para generar categorías comprensivas de la época que se desenvuelve con mayor celeridad a cada decenio que pasa. Jean Luc Nancy comenta del Arte: “Hay tanto menos un más allá del arte por cuanto el arte es siempre un arte del

límite. Pero en el límite del arte está el gesto de la ofrenda: el gesto que ofrece el arte, y el gesto por el cual el arte mismo toca su límite" (2002:153). Si seguimos la línea de pensamiento de Luc Nancy, llegamos a la conclusión de que su propuesta no sólo se enraíza en la filosofía occidental, sino que, en definitiva, busca el trasfondo del sentido que se oculta tras el acto de narrar, y, precisamente allí se encuentra con la narración misma, que es el tema que convoca este análisis. Lo dejamos hablar a él:

> Pensamiento en insurrección, permanente contra toda posibilidad de discurso, de juicio, de significación, y también de intuición, de evocación o de encantamiento. Pero pensamiento que no está presente sino para esos discursos o para esas palabras para las cuales hace violencia- de las que él es la violencia. Es por ello que este pensamiento se llama también *escritura*, es decir inscripción de esta violencia, y del hecho de que para él todo sentido es *excrito,* no se vuelve sin resto y que todo pensamiento es un pensamiento finito de este exceso infinito (Luc Nancy 2002:8).

En el contexto latinoamericano se dan en la actualidad variadas lecturas respecto de lo mismo, pues si bien desde la perspectiva de un pensador europeo el sentido es visto con la mirada de una cultura europea, en América Latina se han gestado procesos hermenéuticos paralelos que recogen la misma sensibilidad pero bajo una óptica local. La crítica latinoamericana se ha hecho cargo de un historicismo que, en líneas generales, instaló el latinoamericanismo como un estandarte frente a otras posiciones teóricas logocentristas que quisieron

obnubilarlo. Con este propósito, la crítica literaria instaló otra visión alternativa que cuestionó la narrativa tradicional, y buscó salir de una suerte de modelo de la dependencia en lo cultural, para fundar un proceso independiente que diera cuenta de los procesos culturales autóctonos, independientes de aquellos contaminados por la ideología dominante hasta bien entrado el siglo XX. La producción literaria de Roberto Bolaño es uno de los trabajos más excéntricos emanado de este proceso. Enrique Vila-Matas describe extraordinariamente las implicaciones de la escritura de Bolaño:

> De esta novela tal vez lo más deslumbrante sea ese trabajo de lenguaje, la cantidad de diferentes registros de voces que Bolaño va acumulando. Hay una extensa y brillante utilización semántica de las diversas voces que en la parte central de la novela intervienen a modo de testimonio azaroso del misterioso destino de los dos protagonistas, de los dos detectives salvajes, Arturo Belano y Ulises Lima. (…) Estamos ante un efervescente magma lingüístico de una gran variedad. Sólo ya por la exhibición de dominio de tantos registros lingüísticos, la novela de Bolaño merece ocupar un lugar destacado en la narrativa contemporánea. Es tan soberbio el trabajo de lenguaje de Bolaño que este escritor se me aparece como un claro extraterritorial dotado de puntos de vista convincentes respecto al desorden del Universo y la manera de transformarlo en materia narrativa (1999).

La literatura contemporánea ha experimentado un giro radical. Bolaño estaba consciente de dichos cambios, por eso la modalidad de su narrativa

sintoniza con los aires de una nueva era, que se distancia de los metarrelatos modernos dejando espacio a una nueva percepción que se levanta desde los vestigios de una era anterior. Esto es constatado por Neil Larsen cuando escribe:

> De acuerdo con lo que ya es casi un sentido común en el ámbito académico latinoamericanista, al paradigma modernizante/desarrollista le sucede otro, "posmoderno", que pone en lugar del "hombre nuevo" de la nación "liberada" -es decir, modernizada- el Otro, sexual y étnicamente marcado, que había quedado al margen de todo orden "moderno"; en lugar de la novela del "boom", el testimonio u otro género "post-literario"; en lugar de una crítica tanto nacionalista como estetizante, una forma "poscolonial" de "*cultural studies*", etc (1999:88).

García Canclini va por esta corriente epistemológica. Él defiende una visión que rescata el proceso estético desde la base primordial de lo que funda lo latinoamericano como tal, ese basamento sin el cual ningún *ethos* puede arraigar en un estado de espíritu y que cada nación o región del mundo necesita para existir. Sin embargo, hasta antes del *boom*, la narrativa latinoamericana seguía algunos patrones fruto de expresiones escriturales con tintes modernos, estando su producción literaria afectada, en parte, por estilos que eran un reflejo de un discurso literario inspirado por las influencias de la tradición occidental. Bien lo describe Beatriz Sthepan González: “domesticar al hombre para la capitalización de riqueza material a través del trabajo; y domesticar a la mujer como agente de la

reproducción demográfica” (2000:109). La posmodernidad latinoamericana va a fracturar todo ese paradigma y la narrativa va a jugar un rol de primer orden en dicho proceso; pues al introducir una exégesis rupturista va a crear el caldo de cultivo para promover un sujeto de la enunciación que se situará en las antípodas del modelo. El acceso a la información, la circulación internacional de las ideas, la accesibilidad material y económica, así como el auge del neoliberalismo después de la segunda mitad del siglo pasado van a sembrar las simientes de una sensibilidad que será representativa del nuevo orden originado desde las cenizas del anterior. Estas condiciones materiales de existencia van plasmando una atmósfera enrarecida, descentrada, anómala, que funda un hombre fracturado con características propias de una época nueva que se distingue por la perentoriedad, la precariedad, el desarraigo, el desencanto y la soledad más ominosa. Bolaño capta esta frecuencia de fines del siglo XX, y la describe a través de toda la novela creando personajes y revelando por medio de ellos sus propias convicciones. Así describe a este tipo de hombre fragmentario.

> Y les pregunté a los muchachos, les dije, muchachos, ¿qué es lo que han sacado en limpio de este poema?, les dije, muchachos, yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada. Ésa es la verdad. Para qué voy a mentirles. Y ellos dijeron: es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio. (2007:376)

En un interesante trabajo de Antezana leemos un análisis muy fino de lo que ocurre con el trabajo narrativo latinoamericano. Este postula que los *mass media* han abierto nuevas aristas en el campo literario; estos han obrado una metamorfosis en los modos de comunicar el mensaje, haciendo de este un artefacto hipertextual que no guarda ninguna relación con los pasados mecanismos de difusión. Actualmente el *homo videns* y el *homo ludens* han desplazado al tradicional *homo sapiens* que se regía con estrictas normas de operar, manteniendo férreamente el *statu quo*. En el siglo XXI esta práctica resulta anacrónica, pues los mecanismos de difusión se han diversificado, siendo los instrumentos telemáticos los que más desarrollo han experimentado. Un ejemplo de ello es que el libro editado en papel ha perdido su lugar y el formato electrónico se hace cada día más frecuente, accediendo gran cantidad de personas, en cosa de meses, a textos de connotados autores y obras en todo el mundo. Nuestro autor comparte plenamente la posición teórica de García Canclini:

> Desde un punto de vista cultural, suscribiría, en grueso, el examen de Néstor García Canclini acerca de la globalización. Uno, porque, en lo que nos interesa, no pierde de vista Latinoamérica y sus producciones artísticas. Otro, porque, al examinar los diversos "imaginarios culturales" en juego, destaca los procesos de circulación -desplazamiento- narrativos, discursivos, migratorios que entreveran lo universal con lo local, sin exorcizar ninguno de los polos en juego ("McDonald's vs. Macondo") y, ciertamente, sin minimizar los poderes hegemónicos -como los mercantiles vigentes (Antezana 2003:25).

Bolaño intercepta su narrativa con los procesos a los que se refiere García Canclini. El imaginario cultural es tan heterogéneo que produce un tipo de vértigo en el lector, que lo desorienta y lo hace perderse en las temporalidades al punto de no saber si se está en un antes o un después. *Los detectives salvajes* introduce al lector en un mundo plagado de personajes *underground,* que han transformado su vida en una filosofía, en lo que lo perentorio, lo episódico, es el eje desde el cual se instalan en el mundo. Esto no significa que carezcan de profundidad, por el contrario, su visión de la existencia corre por andaduras que se apartan del mundo corriente. El desplazamiento se hace evidente sobremanera en el tema político. Los personajes de la novela siempre tienen una postura ideológica en la que fundan su peregrinar existencial, donde la praxis reemplaza a los discursos rimbombantes de los 60. Esto lleva a constatar a Cobas & Gariboto en *Bolaño salvaje* que: "El compromiso político radica en los actos y no en las palabras. Si desea impactar políticamente, el escritor debe despojarse de su condición de escritor y devenir militante" (2008:169). Una propuesta radical para su tiempo, ya que gran parte de la intelectualidad latinoamericana sólo se limitó a tener una actuación discursiva frente a los acontecimientos políticos, pero no fueron proclives a una acción directa como lo hizo Martí. Si nos proponemos hacer una reflexión asertiva y profunda acerca del fenómeno narrativo latinoamericano en el siglo XXI, diríamos que somos contrarios a aceptar la postura de Huntington en cuanto a definir a Latinoamérica como una civilización aparte, sino que sostenemos que es una parte consustancial a Occidente. Lo que ha ocurrido es que el continente Latinoamericano ha regresado sobre sus pasos para reivindicar

valores en función de su propia identidad en crisis[48], colocando énfasis en que la producción estético-artística ya no marche en una sola dirección, sino por múltiples canales de expresión cada día más heteróclitos e interrelacionados.

> En efecto, la distancia cada vez mayor entre cada uno de los países que forman a América Latina, el incremento en los intercambios de información con otras culturas y tradiciones, y la rapidez y maleabilidad de los nuevos medios de comunicación hacen que la identidad latinoamericana sea cada vez más difícil de definir. Sin embargo, ello no significa que haya desaparecido: simplemente se ha transformado, acogiendo elementos provenientes de otras tradiciones y modificando su naturaleza con una rapidez inusitada. La nostalgia resulta pueril: la preservación se realiza en los museos y en los criaderos de especies en extinción, no en las calles ni, por supuesto, en la cultura viva (Volpi 2004:41).

Una vez más se ve reiterada la idea del ascendiente incontestable que tienen los medios de comunicación en la transformación del paradigma simbólico en América Latina; no sólo ha aproximado el intercambio entre las culturas, sino que también ha suscitado alteraciones de tal magnitud que han cambiado la

[48] La identidad a la que nos referimos no es aquella que estaba vigente en los años del boom, es otra identidad, una que se ha forjado desde los narradores *postboom*, los mismos que crecieron y se formaron a la vera de las nuevas tecnologías y la mundialización. El Universo simbólico latinoamericano, durante siglos, transitó por lineamientos muy definidos y con trazos delimitados por la tradición; sin embargo, esta no dejaba surgir otras manifestaciones consideradas marginales o francamente alejadas del canon. Desde los 70 en adelante, la ortodoxia literaria, obligada por el curso de los acontecimientos o marcado agotamiento, tuvo que ceder paso a una heterodoxia literaria que durante años no había tenido ninguna posibilidad de mostrar su producción por estar aplastada por un ostracismo comunicacional impuesto por las corrientes más ultramontanas; pero, gracias a los procesos políticos, económicos, sociológicos, sumado al cambio de modelo, han hecho su aparición.

cartografía del paisaje literario al extremo que apreciamos una era que ha tomado distancia ostensible con lo visto hasta casi la última década del siglo XX. Por eso García Canclini refiere: “los artistas habrían adoptado los nuevos materiales, procedimientos y actitudes para *representar* las transformaciones tecnológicas observadas a su alrededor” (2006:75). La novela de Bolaño, en coincidencia con este escenario, hace una apuesta en tal sentido, ya que su trabajo es un caleidoscopio donde se ve reflejada esta tendencia. El sujeto posmoderno como directa resultante de los artilugios tecnológicos no sólo es un hombre nuevo, también es un hombre que siente que su existencia flota en la incertidumbre, lo que lo lleva a estados de personalidad disociados; un ejemplo de esto es el tipo de lector que en la posmodernidad cuenta con todo tipo de literatura a su disposición, a diferencia de antaño en que la disponibilidad estaba más restringida y no había tanta diversidad. Joaquín Font describe la literatura que introducía Belano y Lima, principalmente dirigida a un lector desesperado:

> Se trata de un lector adolescente o de un adulto inmaduro, acobardado, con los nervios a flor de piel. Es el típico pendejo (perdonen la expresión) que se suicidaba después de leer el *Werther.* Segundo: es un lector limitado. ¿Por qué limitado? Elemental, porque no puede leer más que literatura desesperada o para desesperados, tanto monta, monta tanto, un tipo o un engendro incapaz de leerse de un tirón *En busca del tiempo perdido,* por ejemplo, o *La montaña mágica* (en mi modesta opinión un paradigma de la literatura tranquila, serena, completa), o, si a eso vamos, *Los miserables* o *Guerra y paz.* Creo que he hablado claro, ¿no? Bien, he hablado claro. Así les hablé a ellos, les dije, les advertí, los puse en guardia

> contra los peligros a que se enfrentaban. Igual que hablarle a una piedra. Otrosí: los lectores desesperados son como las minas de oro de California. ¡Más temprano que tarde se acaban! ¿Por qué? ¡Resulta evidente! No se puede vivir desesperado toda una vida, el cuerpo termina doblegándose, el dolor termina haciéndose insoportable, la lucidez se escapa en grandes chorros fríos (Bolaño 2007:202).

En el siglo XXI la desesperación es una constante a tal punto que hasta el lector se ha tornado en un ser desesperado, pero no la desesperación en el sentido habitual del término, sino más bien como una angustia existencial; lo pregonaba Cioran cuando aparece su libro *De lágrimas y de santos* (1986), en el cual, ya adelantándose a su tiempo, escribía: "Ese temor repentino, surgido de ningún lugar, que crece en nosotros y confirma nuestro desarraigo, no es psicológico, no pertenece más que en último lugar a lo que llamamos alma. En él resuenan los tormentos de la individuación, el viejo combate entre el caos y la forma" (1994:96). La modernidad corresponde a la forma. El caos es indefectiblemente posmoderno. Ambas predisposiciones están grabadas en el hombre contemporáneo; por una parte, se ve constreñido por las normas y, por otra parte, busca desesperadamente subvertirlas. Dice Enrique Lihn: "Hoy acepto que, en arte, jugarse el todo por el todo es lo único razonable, y la locura el cumplimiento de una condición básica para lograr aunque sea el más módico resultado" (1989:60).

Es precisamente en la era del Prozac y el Ritalín donde con mayor fuerza prospera una corriente de pensamiento que experimenta con otras vías de expresión artística. Ello fruto directo de un fastidio cultural que no se siente representado por las jerarquías valóricas modernas, mismas que han quedado fosilizadas en una historia que no es la de hoy, que tiene otros alcances, y opera bajo otras categorías. Esto lo señala claramente García Canclini:

> Al demostrar que el gusto por el arte es producido socialmente, que varía al cambiar de clase social y de época, la sociología pone de manifiesto la inconsistencia de reflexiones ahistóricas que pretenden descubrir una esencia de lo estético independiente de las condiciones particulares en que se lo produce. Para pensar la especificidad del arte no se puede incurrir ya en divagaciones metafísicas o retroceder a las estéticas que lo imaginaban inefable, irracional, apenas accesible a una intuición mística. Decir que la pregunta por lo que es el arte no puede ser respondida sólo por la sociología no implica que pueda encarársela sin ella, como si subsistiera más allá de los cambios sociales un residuo del arte intacto, imperturbable. (2006:138).

La novela de Bolaño *Los detectives salvajes* encaja muy bien con lo que reivindica García Canclini; cada uno de los personajes que aparecen en las escenas fragmentarias de las que se compone la obra, las que son un testimonio de vida de personajes ficticios sometidos a circunstancias en un ambiente disperso, incierto, brutal, veloz e impenitente. En cada página de la novela se respira una atmósfera febril y rebosada de reflexiones incompletas, pero no por

ello carentes de profundidad. Una muestra de ello se hace evidente cuando Amadeo Salvatierra relata cómo Manuel Marples tenía el sueño de una ciudad erigida a las artes vanguardistas con el concurso del general Diego Carvajal, un mecenas de las artes:

> Y entonces me puse a hablarles de la noche en que Manuel nos contó su proyecto de la ciudad vanguardista, Estridentópolis, y que nosotros al escucharlo nos reímos, creímos que era una broma, pero no, no era una broma, Estridentópolis era una ciudad posible, al menos posible en los vericuetos de la imaginación, que Manuel pensaba levantar en Jalapa con la ayuda de un general, nos dijo, el general Diego Carvajal nos va a ayudar a construirla, y entonces algunos de nosotros le preguntamos quién carajo era ese general (igual que los muchachos me lo preguntaron a mí aquella noche) y Manuel nos contó su historia, una historia, muchachos, les dije, que no difiere mucho de la de tantos hombres que lucharon y se distinguieron en nuestra revolución, hombres que entraron desnudos en el torbellino de la historia y que salieron vestidos con los más brillantes y más atroces harapos, como mi general Diego Carvajal, que entró analfabeto y salió convencido de que Picasso y Marinetti eran los profetas de algo, de qué, no lo sabía muy bien, no lo supo nunca muy bien, muchachos, pero tampoco nosotros sabemos mucho más (Bolaño 2007:354-355).

He aquí un ejemplo del proyecto escritural posmoderno de Bolaño, donde entra en escena un personaje que sueña con una ciudad donde se reunirían todos los artistas vanguardistas. Porque Manuel Marples bien podría ser el alter ego del insigne poeta chileno Rodrigo Lira de quien dijo Bolaño lo siguiente: “Le interesa el

arte popular, el argot, el *slang* chileno que es nuestra pobreza, pero que también es una de las pocas riquezas que nos quedan (el argot, el sexo, la desmesura automática), aunque tras su argot se esconde, como un terrorista acorralado, el panorama último de lo que los dueños de la patria llaman patria: un territorio antes arrebatado a la muerte y que ahora la muerte reconquista con lentos pasos de gigante" (2006:95-96).

Bolaño, en su imaginario político transformado en narrativa, concuerda con García Canclini, quien denuncia a las oligarquías latinoamericanas que fundaron estados vasallos y sólo defendieron sus intereses olvidándose que América Latina es un crisol donde convergen muchas culturas y pueblos. No obstante, con el transcurso de los años y con la proximidad del siglo XXI, sumado al vertiginoso desarrollo de los *mass media,* esta situación cambió. Hoy Latinoamérica ha visto emerger una sensibilidad nueva, que se escapa de la cultura dominante, que busca controlar todos los canales de expresión, y ha posicionado una maquinaria mediática y editorial, la que por medio de la institucionalización de la producción estética logra quitar el carácter subversivo a todo proyecto de independencia cultural, incorporando a estas iniciativas al mercado como un bien de uso y de cambio. La reconfiguración posmoderna, según García Canclini, no es un cambio absoluto de paradigma, sino una discontinuidad: "Más que un nuevo paradigma, el postmodernismo es un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad, saqueando su léxico, agregándole ingredientes pre-modernos y no modernos". (1989:186). Si interpretamos adecuadamente esta cita, podríamos decir que desde

las entrañas del pasado de América Latina retornan figuras perimidas y se instalan en la contemporaneidad. Es como si el mago de la pirámide de Qaholom, Tzinacán[49], hubiese logrado salir del foso y, recuperando su sitial, volviera siglos después a reivindicar su lugar. El capítulo latinoamericano de la posmodernidad es tan atípico que no hay en ninguna parte del orbe un fenómeno que se le parezca, ni siquiera en el continente africano, ya que en estas latitudes se desarrolló un proceso de cortes y saltos de una era a otra sin pasos intermedios; esto se tradujo en una hibridación tan peculiar que suscitó cruces de las más variadas naturalezas.

> En verdad, este proceso había comenzado en América Latina cuando el cine en los cuarenta y la TV desde los cincuenta revolvieron lo popular con fragmentos de lo culto y fueron subordinando a ambos a la gramática de producción y a la lógica de circulación de las industrias culturales. A partir de los sesenta, la literatura, la música y la plástica también se vuelven espacios de cruces constantes. Pienso en la bossa nova, que entremezcla las vanguardias postweberianas y el jazz con tradiciones melódicas afro-brasileñas, Piazzola que lo hace con el tango; escritores -como Puig, Monsiváis y otros que practican una intertextualidad transclasista; los plásticos y artesanos que fusionan lo precolombino, colonial y moderno subvirtiendo las distinciones cómodas que pusieron en

[49] Nos referimos específicamente al cuento *La escritura del Dios* de J.L. Borges aparecido en *El Aleph*, el que en su parte final relata: "Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él*, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad" (Borges 1984:133).

> escenas separadas la historia del arte y la del folklore (García Canclini 1989: 187).

Como la historia es una concatenación de acontecimientos, relatos, devenires, experiencias acumuladas, la narrativa - inserta en estas transformaciones - navega en el mismo barco, y se hace eco en novelas como la que nos presenta Bolaño*. Los detectives salvajes* es una resultante de estos procesos. Por esta razón, los personajes de la novela son un reflejo del hombre de este tiempo posmoderno; tenemos a personajes que en un contexto urbano son casi invisibles, una serie, un fantasma, ni siquiera un *outsiders*, puesto que este, por su postura frente a la vida, al menos tiene una valor que lo sitúa en un lugar dentro de la macro red, aun a fuerza de que se lo considere un personaje extravagante; no obstante, sólo por ese mismo hecho tiene una visibilidad asegurada. Algunos de los sujetos de la novela de Bolaño son como un palimpsesto, pues saben que deben disimularse tras otra capa superficial que los enmascare. En palabras de Javier Martínez Morales, personaje de la novela:

> 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. Así, paradójicamente, deambulamos. Nuestra arborescencia X palidez del balcón = el pasillo de nuestro triunfo. ¿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! Sin

> embargo, no se dan cuenta y nosotros podemos recitar con total impunidad: 8, 5, 9, 8, 4, 15, 7. Y podemos deambular y saludarnos (yo, al menos, saludo a todo el mundo, a los jurados y a los verdugos, a los patrones y a los estudiantes), y podemos alabar al maricón por su irrestricta heterosexualidad y al impotente por su virilidad y al cornudo por su honra inmaculada (Bolaño 2007:487).

Esta condición etérea les permite circular por todas partes. Sus lindes son dinámicos y el desplazamiento es un signo de su identidad. Como ejemplo, podemos señalar el personaje de Cesárea Tinajero. Una mujer que articula toda la obra por medio de su ausencia, que es lo contrapuesto al modelo anterior en las narrativas, que por lo general instalaba un personaje en el centro de la trama pero como presencia. Bolaño, magistralmente, invierte el sentido despedazando el concepto de esencia, para posicionar el borde como un lugar donde también mora el sentido a objeto de que pueda ser leído desde cualquier parte[50]. Como lo refiere Carlos Burgos:

> En este sentido, el pobre diablo no está precisamente fuera del campo intelectual o literario. De lo que está fuera es del acceso a la posesión y al uso de un capital que le permita el reconocimiento de sus pares dentro de ese campo. No puede lograr establecer una visibilidad ante la ortodoxia. Al mismo tiempo, es para él difícil

[50] Para aclarar esta afirmación, diremos que desde Platón en adelante, el mundo sensible estaba dividido en dos partes, la esencia de las cosas y la apariencia, la segunda velaba a la primera. Desde el desarrollo de la fenomenología de Husserl en adelante, este concepto se derrumba, porque la apariencia no esconde a la esencia, más bien es un factor constitutivo de ella y la hace visible, sin que ninguna de las ellas tenga una condición predominante sobre la otra. En otras palabras, el dualismo pierde validez epistemológica y demuestra su inconsistencia.

> ubicarse dentro de lo que se podría llamar la "heterodoxia". Es decir, tampoco encuentra acceso a las estrategias de subversión que eventualmente podrían transformar la topografía del mismo campo y revertir los mecanismos de la ortodoxia (Burgos 2011:309).

El concepto del pobre diablo envía a un campo hermenéutico lleno de matices, cargado por el infortunio; no existe un pobre diablo que no esté sofocado por la duda existencial, da igual si es intelectual, anarquista o un don nadie. Su modo de instalarse en el mundo lo obliga a vivir en una angustia perpetua. Jamás está afligido por el miedo; por el contrario, vive su existencia temerariamente, porque en su fuero interno sabe que no tiene nada que perder. Una muestra de ello se aprecia en la lucha a muerte que Belano sostiene con Alberto, el padrote de Lupe: “Con una mano retuvo el brazo de Alberto que cargaba la pistola, la otra salió disparada del bolsillo empuñando el cuchillo que había comprado en Caborca. Antes de que ambos rodaran por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho” (Bolaño 2007:604). ¿Quién es este tipo de hombre que en un arrebato de valor apuesta todo por un hecho circunstancial? Todo indica que es un sujeto que vivencia su vida como velocidad absoluta, para quien el sentido consiste en experimentar la existencia como una pasar en un océano de instantes fugaces pero intensos hasta el paroxismo. Esa postura frente a la vida no es usual entre los hombres en la historia pasada. Como ejemplo podemos citar a Enrique Lihn, cuando describe al meteco definiéndolo como “el bárbaro o el extranjero que se queda con un palmo de narices cuando llega a Atenas, Se cuelga del último carro del tren: llega atrasado a la historia de los

países modelos y la repite en el propio, falsificando de este modo lo propio y lo ajeno. El meteco es el falsificador al cuadrado" (Lastra 1990:118). Al contrario del meteco, el sujeto posmoderno prefiere vivir la existencia como desesperado, porque ha perdido toda fe en cualquier metarrelato. El mundo para él se ha vuelto un espacio vital que ya no obedece a ninguna norma preestablecida y, en el que el último refugio personal sólo tiene sentido en la vivencia del solipsismo[51] absoluto; siendo este un lugar en el que se instala cómodamente, pero no sin precipitarse en una profunda contradicción, ya que, por un lado, su condición de desesperado le obliga a ser de un modo y, por otra parte, en el fondo de sí mimo, rechaza esa postura personal frente a la vida siendo una permanente paradoja; de ahí el hastío y el entusiasmo fugaz con que experimenta la existencia.

En *Los detectives salvajes* el ambiente se desarrolla entre la ciudad y el desierto, el lugar de la reunión y el espacio vacante. Los personajes ni siquiera pueden definirse entre ortodoxos o heterodoxos, más bien se instalan en un limbo que carece de definición; quizás si tuviésemos que enunciar su modo de ser, las palabras que se aproximarían sería seres híbridos, entendiendo esto como personas que son una mixtura de varias tendencias existenciales, culturales, sociales, etc. Definidos en conceptos de Deleuze y Guattari pueden ser vistos como seres marcadamente desterritorializados.

[51] Usamos el concepto solipsismo en un sentido figurado más que filosófico. Para el caso que nos ocupa en esta indagatoria, debe leerse el término como toda percepción de la realidad que realiza el sujeto sólo a partir de sí mismo.

En este sentido, la señera obra de Juan Luís Martínez, *La nueva novela,* anuncia un estilo que con el pasar de los años va a adquirir cada vez más realce y será tomado como un modelo a seguir por los hombres y mujeres de la década de 1990. Su trabajo es un exergo dentro de la élite oficial narrativa chilena, hasta cierto punto podemos decir que él sirvió de inspiración a escritores como Bolaño. A modo de ejemplo, que da sustentabilidad a lo que hemos comentado, exponemos un fragmento de *La nueva novela*:

EL CÍRCULO DE LA SOLEDAD

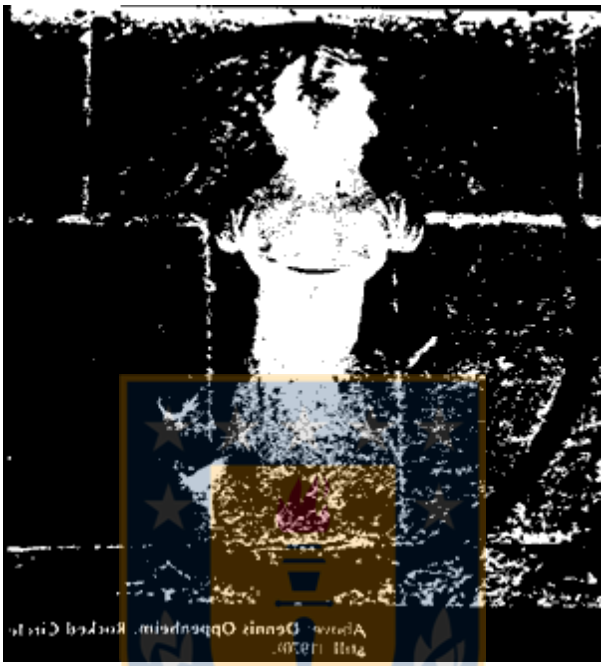
EL ESTRECHO CÍRCULO DE LA SOLEDAD

"En el Círculo de Piedra del Oso estremecedor…"

Above: Dennis Oppenheim, Rocked Circle still (1970).

Si el Círculo de la Familia es realmente el lugar donde se encierra a los niños es posible pensar que cuando la familia desaparece los niños quedan libres y ese círculo se reduce entonces a un círculo más pequeño, a la medida del niño que ya se ha convertido en un hombre. En ese mismo círculo de piedra ahora vemos a un hombre: (D. O.) que girando vertiginosamente sobre sí mismo permanece inmóvil, diciéndonos que lo que ya desaparece es esa construcción que llamábamos "tiempo", ese fantasma que llamábamos "hombre". (La creación de una nueva familia no siempre implica la ruptura o la destrucción total de ese círculo ni su substitución por otro sino más bien una ausencia, una zona, un topos del cual sólo se hablará no hablando, retrayéndose: la locura y/o soledad: quizá sólo una serie de círculos concéntricos y vacíos, que se expanden indefinidamente sin que el hombre pueda identificarse nunca con aquel último círculo imposible que lo incita a su laboriosa búsqueda) (Martínez 1985:116).

a Miriam y a los hijos de Miriam: Iván, Sileba, Sebastián



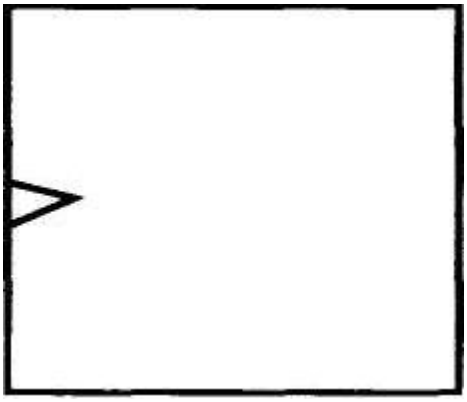
NOCTURNO EN BLANCO La familia de piedra, / Hecha de piedra mármol, / Se arrodilla junto a un lirio, / En el mortal silencio de la noche. La blancura del lirio es más suave, / Que la blancura de la piedra, / La blancura del lirio es más suave, / Pero la de la piedra es más pálida/ A la luz blanca de la luna. El lirio, la familia, / La luna en apacible pompa, / Se mantienen vigilantes, / Compiten en vigilancia/ En el mortal silencio de la noche.

PALMSTROM, Chr. Morgenstern (Martínez 1985: 117).

Tanto Juan Luis Martínez como Bolaño efectúan un juego críptico con el lenguaje, lo reinventan hasta transformarlo en una lengua hermética en donde el sentido se desplaza hasta volverse metaterritorial, de modo que, al descomponerse en múltiples direcciones, van dejando lugar al libre albedrio del lector, con la finalidad de estimularlo a efectuar lecturas alternativas no lineales, estableciendo con quién aborda sus lecturas un juego con el texto, expandiendo así el significante y, de paso, estimulando a acrecentar el campo de las significaciones.

Es tan evidente esto que constatamos, que Bolaño, en *Los detectives salvajes,* incorpora elementos muy similares, no sólo en cuanto al motivo de las imágenes sino que también en relación con el sentido de la glosa.

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

¿Qué hay detrás de la ventana?

Una sábana extendida.

¿Qué hay detrás de la ventana?

(Bolaño 2007:608-609)

No obstante, la relación entre imagen y texto entre Bolaño y Juan Luis Martínez tiene una diferencia fundamental. J. L. Martínez, por lo general, asocia la imagen a un relato, en cambio Bolaño utiliza un recurso al vacío, hace uso de la imagen pero es menos evidente, no da pistas, dejando que el lector proponga un sentido, sin que por ello ambos dejen de vincularse en un mismo propósito. En esta línea de análisis Jean Laude escribe:

> Absolutamente todo diferencia a un texto literario de un cuadro o un dibujo: su concepción, su método de producción, sus modos de apreciación, su identidad como objeto irreductible a cualquier otro objeto, y su funcionamiento autónomo. Sin embargo, al menos a primera vista, un texto y un cuadro no pueden disociarse de las series sincrónicas a las que están ligados y dentro de las cuales se yuxtaponen. (…) Desde un punto de vista, por lo tanto, la especificidad de los objetos plásticos y literarios impide que escribamos sobre los primeros como si fueran los segundos. Sin embargo, un lazo histórico los une en una figura global que implica la existencia de cierta solidaridad entre ambos (Laude 2000:89).

Tanto Bolaño como Juan Luís Martínez pertenecen a una clase de escritores que, en palabras de Schlegel, se corresponde con narradores sintéticos; decía el lingüista alemán: “El escritor analítico observa al lector tal como es; después realiza sus cálculos y dispone su maquinaria para producir en él el efecto preciso. El escritor sintético construye y se forja un lector tal como debería ser; lo imagina no estático y muerto; sino vivo y con respuesta, deja que lo que él ha descubierto

se desarrolle ante sus ojos paulatinamente, o lo incita a descubrirlo por sí mismo. No quiere producir ningún efecto determinado en él, sino que establece con él las sagradas relaciones de la sin filosofía o la sin poesía" (Schlegel 1994:66). Esta declaración de Schlegel, casi 200 años después, es recogida por García Canclini, quien ve en la producción estética un medio donde: "se cultiva la utopía, lo irreal, lo aun no real con mayor constancia" (2006:149). La narrativa es un campo cualificado, no opera con certidumbres, resquebraja el discurso, lo dispersa, lo fisura, lo torna inclusive licencioso e irreverente, ya que sus fronteras no están definidas sino que tienen una condición abierta. En el caso de Bolaño apreciamos un cinismo indeleble, que tiene por finalidad ulterior, denunciar la condición precaria del hombre en un mundo que se ha tornado desgarradamente impredecible. Oviedo define la prosa en la narrativa de Bolaño como: "un mundo personal complejo y seductor; un tono entre cínico y conmovido para contar historias que reflejan un sector oscuro del mundo moderno; un lenguaje cuya básica funcionalidad no le impide alcanzar la tensión lírica y la profundidad existencial" (2001:459). La narrativa contemporánea es tributaria de su era, por ello su contextura circula entre límites y desbordes que van proponiendo el curso del acontecimiento. Søren Kierkegaard, padre del existencialismo, ya en el siglo XIX se anticipaba a la época presente. Sostiene: "Ni en la crítica ni en la novela se ha pretendido juzgar o evaluar las épocas, solo describirlas. El prólogo de la novela nos recuerda expresamente que ambas pueden estar igualmente justificadas y la novela misma termina con una esperanza sobre la época presente expresada por la misma época presente" (2012:90). Continuando con esta línea de investigación verificamos que no sólo Kierkegaard estaba en lo cierto, sino que

la posteridad expresada en las palabras de autores contemporáneos le da la razón. García Canclini, en uno de sus más recientes trabajos, pregona sin ambages, una condición del estado del arte posterior a todo discurso antecedente que haya tenido un estatus de legitimidad incontrovertible:

> Multiplicar los puntos de vista: nos alejamos del reduccionismo sociológico que irrita con razón a los artistas y a los investigadores cuidadosos con la especificidad estética. Es necesario ensayar una visión del arte expandido en tantas zonas de la vida social sin obligarlo a representar "estrategias de distinción", a ejercer "violencia simbólica" o la dominación de los "legítimos" sobre los demás (2010:24).

La dinámica anacrónica, que en el pasado dividía el campo estético en sectores donde coexistían modos de elaboración literaria que contaban con la venia de los círculos del poder, junto a otras alternativas que no contaban con el consentimiento de la censura, quedó obsoleta, desde el instante en que la universalización de las comunicaciones se extendió por todo el planeta[52], llegando a los más diversos y postergados sectores de las sociedades en desarrollo. Si se efectúa la correspondiente transitividad de estos cambios de sensibilidades al

[52] Con esta aseveración sólo queremos asentar que la globalización es un acontecimiento mundial que se ha extendido por todo el planeta; sin embargo, no desconocemos que hay amplios sectores en distintas zonas geográficas del mundo, donde aún no tiene un impacto tan marcado como en las sociedades más tecnologizadas; como por ejemplo, el continente africano, en donde persisten muchos países que ni siquiera han llegado a la modernidad. A pesar de estar conscientes de tal condición en dichas naciones, no es menos atendible mencionar que, de todos modos, se ven incorporados sólo que con mucha menor intensidad; por tanto, es legítimo extrapolar que dichos estados-nación, también participan en la posmodernidad, ya que la transversalidad es una de sus improntas más manifiestas.

campo literario, nos encontramos con la obra de Bolaño, que, por su estructura, armoniza con lo que sustenta García Canclini.

Releyendo las páginas de *Los detectives salvajes,* nos encontramos frente a un relato cargado de sinuosidades articuladas en torno a varios personajes que obran como una representación colectiva. En este sentido, Bolaño logra recrear el mundo tal cual se presenta en la actualidad, perturbado, disgregado, multifacético, rizomático, situado en las antípodas las novelas escritas en la primera mitad del siglo XX[53]. Si escrutamos en el sentido ulterior de la novela Boleañeana, no podemos dejar de sentir cierto desasosiego y asombro, porque en cada página de *Los detectives salvajes* se esconde un misterio y una revelación, ni siquiera lo sobrenatural escapa a su trama. Una muestra de esto la encontramos en la conversación que sostienen Amadeo Salvatierra, Belano y Lima acerca del poema visual de Cesárea Tinajero.

El argumento que sostienen los personajes es inequívocamente axiomático, pero no por ello menos inquietante. Todo parte con una sencilla línea como esta:

[53] El estilo desarrollado por Bolaño no es absolutamente independiente, coge influencias de autores anteriores a él, pero su virtud consiste en que logra instalar una modalidad de escritura, que es la fiel representante de una época estigmatizada por el cambio de paradigma.

En principio esto lleva a pensar a cualquier observador que es una básica recta en un plano; sin embargo, si se transforma en esto:

Adquiere otra dimensión, pues un trazado recto sugiere algo estático; en cambio, cuando se transforma en una curva, da una sensación de movimiento. Ahora bien, si esta misma figura deviene trazos punteados obtiene otro significado. Veamos:

¿Quizás una cadena montañosa? Pues hasta aquí aparentemente sólo hay tres figuras independientes que pueden remitir a más de un significado, pero mientras más elementos se incorporan a los dibujos su campo semántico se amplía significativamente, dispersando el sentido hasta hacer de su exposición un plano que ya no es el mismo que inicia la secuencia. Por ejemplo, puede devenir en esto:

(Bolaño 2007:399-400)

En este episodio de la novela queda en evidencia el concepto de navegación, que obtura la palabra que navega en los océanos significantes; sin embargo, hay que dejar constancia que no es un tipo común de navegación, sino que alude a cómo el sentido se va articulando en la novela en la medida en que hacen su puesta en escena otros elementos. Lo que pretendemos resaltar con este fragmento de *Los detectives salvajes* es que Bolaño, recurriendo a un recurso que combina diálogo e imagen, pone en evidencia el hecho de que a medida que surgen más sujetos intervinientes y más elementos de juicio – como el hecho de que cada persona lee una historia desde su particular perspectiva de la vida - más

se despliegan los sentidos. Por ello Amadeo Salvatierra escucha a los muchachos que comentan el poema en estos términos:

> La barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Achab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno, el barco sin vela que también puede ser un ataúd, la paradoja del rectángulo, el rectángulo conciencia, el rectángulo imposible de Einstein (en un universo donde los rectángulos son impensables), una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía (2007:401).

Fragmentos como este han llevado a decir de la narrativa propuesta en *Los detectives salvajes* que:

> La novela de Bolaño puede ser descrita como un gigantesco expediente que reúne, en sus seiscientas páginas, todos los testimonios necesarios para instruir el proceso contra las mistificaciones idealistas de la vida literaria moderna. Estructurada a la manera de un tríptico, con dos hojas laterales y un gran panel central, su tiempo es el de un instante o un paréntesis que dura los veinte años de una generación entre 1976 y 1996 (Guerrero: 85-86).

En *Estrella distante* (1996), Bolaño recrea una atmósfera que exhibe personajes en un mundo clausurado y figurativo. Sus protagonistas son sujetos

que oscilan entre el bien más sublime y el mal más acendrado; por esa razón podemos colegir que el compromiso escritural bolañeano está permanentemente escindido entre dos extremos diametralmente opuestos; por eso en sus novelas se aprecia un juego dialéctico que no se aparta de esa vereda, pues confronta distintas personalidades con ideales contradictorios. Por ejemplo, encontramos el caso de Wieder, un poeta de derecha que se siente un continuador de los intelectuales fascistas de la primera mitad del siglo XX, y su contraparte Bibian O'Ryan, un bardo mediocre de izquierda. Bolaño en la novela describe así a Wieder: "De él dijeron (en algunos periódicos, en la radio) que era capaz de las mayores proezas. Nada se le podía resistir. Su instructor en la Academia declaró que se trataba de un piloto innato, avezado, con instinto, capaz de pilotar cazas y cazabombarderos sin la menor dificultad" (1999:21). Este personaje –central en la novela- afilia dos tipos de personalidades, el poeta revolucionario y el poeta maldito; el primero va siempre en pos de fomentar el bien de la humanidad, y el segundo ve en la destrucción una vía para impulsar una subversión metafísica: es el antihéroe por antonomasia. Con este juego literario Bolaño quiere dar a entender una condición subjetiva y otra colectiva, dejando en evidencia un mundo absurdo, paradójico, extravagante. Alberto Julián Pérez señala:

> Los héroes poetas de Bolaño son personajes excéntricos, exaltados. Oscilan entre el bien y el mal, pasan de lo sublime a la autodestrucción. Viven al borde del abismo, porque así concibe Bolaño la literatura. Es un lugar peligroso donde el escritor se juega el todo por el todo. Para Bolaño la novela no es un género burgués. La novela que él concibe toma como modelo la poesía. Su

> novelística es una reflexión sobre el lugar del poeta y la poesía en el mundo contemporáneo. El poeta es un personaje que escapa de la realidad cotidiana, no puede vivir en ella, la niega. Es un personaje dionisíaco (2014:24).

Cabe preguntarse si el arte, el objeto estético en general, puede ser apreciado hoy bajo el prisma de una sociedad moderna con parámetros del siglo XX. García Canclini es categórico cuando se refiere a los usos sociales y colectivos del patrimonio artístico. En la época de la entronización de la técnica, que ha masificado los soportes tecnológicos y audiovisuales, los mecanismos de inserción, distribución y asimilación ya no son los de antaño. Él comenta: "ahora las obras no se vinculan casi nunca con la tradición a través de una relación ritual, de devoción a obras únicas, con un sentido fijo, sino que se difunden en múltiples escenarios y propician lecturas diversas" (1993:30). Fundamentados en esta exégesis es que no compartimos la opinión de Claudia Tapia que tacha de miope y exagerada las ficciones de Bolaño en sus novelas, comenta ella:

> Igual que un artista visual, Bolaño propone una ficción que resulta de un juego de acercamientos y distancias con lo referido y entre cuyos extremos las figuras se anamorfizan. Su mirada miope estrecha el foco, se acerca demasiado al objeto que conoce y entrega una imagen exagerada. Lejos de la armonía, el escritor chileno escribe con lentes de súper aumento, y esa mirada le devuelve una ficción intensa y mayúscula. El resultado es una ficción excesiva, delirante y desbocada donde no hay relación económica con la escritura (2015:22).

El propósito de una ficción es justamente ser desbocada, excesiva, extraviada, superlativa y rupturista, de ese modo el autor resignifica el acontecimiento, acercándose lo más posible a su objetivo último que es ser un *medium*[54] que describe su época haciéndola más visible, con el objetivo de vivenciarla en toda su magnitud. Bolaño, con su particular sello narrativo, reproduce en la estructura de su novela la posmodernidad, pues si bien no reproduce literalmente el *trending topic*, *el mainstream* y el *streaming* - elementos que juegan una función preeminente como signos de lo transmoderrno – lo prefigura de un modo literario. Si llevamos esto al discurso de García Canclini, él, hablando de las políticas culturales que deben ser implementadas en latinoamérica en función del nuevo escenario social, comenta: "Una buena política cultural no es la que asume en forma exclusiva la organización del desarrollo cultural en relación con las necesidades utilitarias de las mayorías -condición indispensable para que sea democrática-, sino que abarca también los movimientos de juego y experimentación, promueve, las búsquedas conceptuales y creativas a través de las cuales cada sociedad se renueva" (1987:60). El reordenamiento simbólico no parece quedar satisfecho con una concepción de la cultura basada en parámetros economicistas, por el contrario, quiere resignificarse en función de su carácter lúdico y gratuito:

[54] La palabra *médium* la empleamos aquí como puente, lazo que une dos mundos. La idea que sugerimos es que el escritor es un sujeto articulador de espacios simbólicos disímiles, que obra como sacerdote que conecta dos dimensiones.

> Como lo viene revelando la antropología desde hace décadas con el estilo, todos los pueblos invierten esfuerzo, tiempo y dinero en fiestas y producción de objetos superfluos, en pintarse el cuerpo y decorar su entorno, en muchas actividades que no tienen otro fin que el goce estético y el enriquecimiento de la comunicación. La mayoría de estas prácticas son efímeras: no permanecen como monumentos, ni producen réditos económicos acumulables. Importa el gasto que se realiza en ellas por lo que significan como placer y experiencia (1987:60).

Si tomamos las palabras de García Canclini y pensamos por un momento en la producción literaria de Roberto Bolaño, podemos extrapolar que ambos autores se complementan y forman parte de un tipo de pensadores que están próximos en sus planteamientos basales. García Canclini lo hace desde una antropología literaria[55] que encontró en el hibridismo una clave para dilucidar los mecanismos que articulan la producción estética latinoamericana, teniendo como eje central el dualismo centro-periferia; y Bolaño desde la narrativa directa que hace de su estilo un juego permanente con el lector[56]. Alvarado Borgoño comenta

---

[55] García Canclini define la antropología literaria como discontinua y metalingüística: "En antropología literaria el metalenguaje es justamente el modo en que el antropólogo se va preguntando sobre su propia escritura y por ello va desarrollando un discurso sobre su discurso, la discontinuidad saca a la antropología de la opacidad de la historicidad y la remite al plano de la memoria, la memoria es y debe ser discontinua, ello porque ninguna memoria puede reconstruir el pasado minuto a minuto, segundo a segundo, porque requiere de criterios de distinción, es decir, de selección sintagmática que distinga aquello atingente (Alvarado 2011:70).

que García Canclini le otorga a lo lúdico[57] – de ahí su vinculación con Bolaño - un rol principal; pues es un mecanismo sin el cual no es posible aprehender lo sensible en tanto relaciones sociales, ya sea entre individuos, grupos, sociedades o Estados. Comenta:

> Lo deslumbrante de la obra de García Canclini es que, siendo un individuo de su época y particularmente de su generación, se introdujese en preguntas de las postrimerías del siglo XX y diese atisbos de respuesta que tienen sentido en el siglo XXI, estando su preocupación y centrándose su proposición en la necesidad de una antropología poético-literaria para poder seguir hablando del hombre en ciencias humanas (2011:62).

Como una manera de graficar el elemento lúdico[58] que opera en *Los detectives salvajes* y de qué modo se une a la postura de García Canclini, nos gustaría recurrir a una casuística reveladora que refiere Belano en la novela:

---

[56] Queremos señalar que con esta afirmación nos estamos refiriendo exclusivamente a *Los detectives salvajes,* que es la obra que está en cuestión en este capítulo. Decimos juego permanente, porque Bolaño arma de tal manera la novela, que lleva al lector a colegir significados tan misceláneos y heterogéneos, que abordar su lectura es como observar a través de un caleidoscopio, en donde introdujo una gama de relatos y conforme se avanza o se alteran estos se van insinuando significados distintos

[57] Alvarado Borgoño, comentando uno de los primeros trabajos de García Canclini*: Cortázar, una antropología poética*, expone el carácter constructor de universos que posee la obra de Julio Cortázar, específicamente en *Historias de cronopios y de famas*, texto que presenta tanto lo cotidiano como lo absurdo, caracterizando a los cronopios como sujetos lúdicos amantes de los "ritos subversivos".

[58] Queremos señalar que con esta afirmación nos estamos refiriendo exclusivamente a *Los detectives salvajes,* que es la obra que está en cuestión en este capítulo. Decimos juego permanente, porque Bolaño arma de tal manera la novela que lleva al lector a colegir significados

> Según Arturo, el peruano siempre había sido maoísta, un maoísta lúdico e irresponsable, un maoísta de salón, pero en París, de una manera u otra, lo convencieron, digamos, de que él era la reencarnación de Mariátegui, el martillo o el yunque, no podría precisarlo, con el cual iban a destrozar a los tigres de papel que campeaban a sus anchas en Latinoamérica. ¿Por qué Belano creía que su amigo peruano *jugaba*? Bueno, no le faltaban motivos: un día podía escribir páginas horribles y panfletarias y al día siguiente un ensayo cuasi ilegible sobre Octavio Paz en donde todo eran zalamerías y alabanzas al poeta mexicano (2007:498).

Tal vez Bolaño, en su propósito de dejar en evidencia la contradicción vital que asiste a los latinoamericanos, desarrolla un estilo literario que narra historias y vidas de personajes ficticios, visibilizando el entorno de sus protagonistas como caótico, contradictorio y haciendo patente la condición humana actual. Afirmamos ello, pues el escritor peruano mencionado en la novela pasa de una condición a otra diametralmente opuesta: “El que antes fuera un entusiasta del Grupo de los Cuatro y de la Revolución Cultural, se transformó en un seguidor de las teorías de Madame Blavatsky. Volvió al redil de la Iglesia Católica. Se hizo ferviente seguidor de Juan Pablo II y enemigo acérrimo de la teología de la liberación. La policía, sin embargo, no creyó en esta metamorfosis y su nombre siguió estando en los archivos de gente potencialmente peligrosa” (2007:498-499).

---

tan misceláneos y heterogéneos, que abordar su lectura es similar a observar a través de un caleidoscopio, con la diferencia de que en lugar de papel picado de colores, introdujo una gama de relatos que conforme se avanza se alteran insinuando significados distintos.

Para terminar este capítulo, es posible precisar con algún grado de convicción que el proyecto ficcional de Bolaño en *Los detectives salvajes* cabe dentro de la perspectiva hermenéutica que propone García Canclini, ambos realizan una lectura de la posmodernidad desde perspectivas paralelas, efectuando una micro cartografía de la sociedad contemporánea[59]; sin embargo, hemos de hacer notar que entre ambos existen algunas diferencias, ya que Bolaño realiza una lectura desde una mirada narrativa, acentuando el énfasis en los personajes que describe en la novela, los que experimentan su vida en ambientes de inestabilidad, desarraigo, marginalidad, desencanto y una permanente percepción de que lo que les ocurre es provisional; en cambio, García Canclini por su condición de antropólogo, es más descriptivo, hace uso de las herramientas que su disciplina le provee para analizar las condiciones bajo las cuales se muestra el fenómeno. No obstante estas diferencias, cada uno desde su propio método apunta al mismo tiempo histórico marcado por la globalización.

Otro aspecto destacado que detectamos es que ambos le otorgan a la imagen un papel relevante, pues según ellos es un elemento significativo y complementario para narrar la contemporaneidad. Lo icónico es un dispositivo muy visible en la posmodernidad, puesto que lo posmoderno es absolutamente iconodúlico, hedonista, precisamente porque lleva en su esencia un carácter

[59] Con el concepto de micro cartografía queremos destacar que ellos no se explican las sociedades contemporáneas a partir de los grandes relatos, sino desde las circunstancias particulares de personas individuales o grupos, los que al ser vistos en torno al modelo económico y político vigente entregan una radiografía del fenómeno posmoderno.

secular escéptico, que se distancia absolutamente de cualquier tendencia iconoclasta.

Cildo Meireles, *Zero dallar, Zero centavo.* Metal, ediciones ilimitadas, diámetro 1.3 cm, impresión en offset sobre papel, ediciones ilimitadas, 6,5 x 15,5cm, 1974-1978. (García Canclini 2010:156)

(Bolaño 2007:576)

Uno de los más destacados directores del cine mundial como fue Andrei Tarkovski afirmaba acerca del artista, que ellos estaban en condiciones de develar los mecanismos que imbrican lo más profundo del ser: "están en condiciones de traspasar las fronteras de la lógica lineal y de reproducir la naturaleza especial de las relaciones sutiles, de los fenómenos más secretos de la vida, de su complejidad y verdad" (2002:40). Todo parece indicar que la obra de arte ha llegado a un desarrollo tal que la dualidad sujeto-predicado ha perdido sus prerrogativas pasadas, pues esta –la obra artística - ha arribado a un momento, a un estadio, donde las palabras remiten a las palabras y la intemporalidad es su baza más evidente. Cuando Blanchot habla del tiempo[60] hace desaparecer el presente, y esto queda justificado porque llegó a la deducción de que después de muchas evoluciones históricas en el discurso, las áreas del saber ya no requerían establecer puntos de referencia señalando a un solo sentido, pues advirtió que estos eran múltiples y atemporales. Bolaño, como buen lector y esteta, lo sabía y, en consecuencia, construyó su obra de tal manera que buscó siempre con la escritura proveer a las palabras de un sentido que se escapara allende el autor, a objeto de que su labor literaria obrara como vehículo que mostrara esa particularidad que el lenguaje tiene de hablarse a sí mismo. Cuando los enunciados son el espejo del mundo, son ellos los que dialogan consigo mismo

[60] Blanchot realiza una descripción con respecto al tiempo en *El espacio literario*. VEASE p.p 25-26

condenando al autor a la expatriación, pues ya no es el poseedor de una lectura unívoca. Derrida lo acredita, cuando a propósito del pensamiento de Paul de Man consigna:

> El habla habla, el lenguaje habla. Muchos – no es el caso de Paul de Man – han leído esta frase con una sonrisa burlona, como si estuvieran ante una tautología vacía e intransitiva que tendría la flaqueza suplementaria de hipostasiar el habla (*la parole*), el lenguaje general (*le langage*) o la lengua *(la langue*). En verdad, se trata, bajo la guía del movimiento más necesario, de tomar nota (*prendre acte*) del hecho de que el lenguaje no es el instrumento gobernable de un ser parlante (o sujeto) y que su esencia no puede aparecer a través de ninguna otra instancia salvo la del mismo lenguaje que lo nombra, lo dice, lo da al pensamiento, lo habla (1989: 105-106).

Blanchot se hace solidario con la postura de Derrida, porque como él, ve en el ámbito de las letras, en el lenguaje en general, modos de expresión que, sin necesidad de recurrir a afirmaciones explícitas, igualmente habla; así la lengua opera como paradoja, como reverso negativo: “Pero esta negación sólo oculta algo más esencial: que en este lenguaje todo regresa a la afirmación, que lo que niega, en él afirma. Porque habla como ausencia. Allí donde no habla, ya habla; cuando cesa, persevera. No es silencioso porque, precisamente en él, el silencio se habla” (2002:43). Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, reflexionando sobre los atributos del lenguaje y su capacidad de transformación, revelan su dinámica interna, constatando que existe un eje central articulador de todas sus posibles

significaciones, y este núcleo axial no es otro que el sentido; este ejerce la función de agente aglutinador de aquello que por esencia se encuentra disperso. Por ello hablan de territorializacón, desterritorialización, multiplicidades, agenciamientos, conceptos fundamentales presentes en la obra literaria. Ellos sostienen:

> Generalmente, en efecto, la lengua compensa su desterritorialización con una reterritorialización en el sentido. Al dejar de ser órgano de un sentido, se convierte en órgano de Sentido. Y es el sentido, como sentido propio, el que preside en la atribución de designación de los sonidos (la cosa o el estado de cosas que la palabra designa); y, como sentido figurado, en la atribución de imágenes y metáforas (las otras cosas a las cuales se aplica la palabra en ciertos aspectos o en ciertas condiciones). No hay, pues, solo una reterritorialización, espiritual, en el "sentido" hay también una reterritorialización física, gracias a ese mismo sentido (1990:34).

Como ha quedado en evidencia, el sentido es el elemento vertebrador; mediante este, el lenguaje puede autorreplicarse y reterritorializarse en la misma medida en que los espacios, los tiempos y los sujetos van cambiando con el paso que le imprime la historia. En otras palabras, la desterritorialización de la lengua puede reconfigurarse gracias al sentido; sin esta ella pierde dinamismo y ya no posee la cualidad que le permite vivificar el lenguaje con toda su riqueza. *Los detectives salvajes* es una novela que se ajusta a estas definiciones, pues los personajes que recrea Bolaño no sólo son indicativos de una condición existencial,

sino que son sujetos que navegan en el espíritu de una era que está marcada por el descentramiento resultante de la carencia de paradigmas.

Tanto Bolaño como García Canclini convergen con estas afirmaciones, ya que ambos desde tribunas distintas constatan esta “reterritorialización física y espiritual” que opera en la posmodernidad, condición que impele a las sociedades a percibirse a sí mismas de un modo distinto al modelo anterior consolidado por la modernidad. El trabajo desarrollado por Bolaño en *Los detectives salvajes* encarna absolutamente lo descrito en el análisis de Deleuze y Guattari. La novela en sí es un mapa que permite al lector constatar estas figuraciones. Laura Jauregui, después de haber sostenido una relación sentimental con Belano, llega a la conclusión de que el realismo visceral se define así: “Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia. Pero lo que quería decir era otra cosa” (Bolaño 2007:149). En este pasaje de la novela es la frase final la que deja en suspenso el significado de lo dicho ¿Es Laura la que quiso decir otra cosa o es el realismo visceral el que guarda significados ocultos? Reterritorializacion física y en el sentido es aquello que arroja la novela, ya que es una constante remitencia a la apertura. El hecho de que Bolaño sitúe a los personajes en distintos lugares del mundo, en las más extravagantes situaciones, con asimetrías sociales y culturales diversas, o ensimismados en deliberaciones excéntricas, nos permite llegar a razonar que el sentido siempre tendrá una vía por donde podrá manifestarse independientemente de las condiciones que los cambios de paradigmas imponen.

Conclusiones

A modo de epílogo queremos hacer algunas reflexiones que giran en torno a esta Tesis doctoral. Como primera aproximación vamos a dar algunas pistas del estado del arte, para pasar a comentar a los tres autores involucrados en este trabajo. Un primer aspecto que podemos destacar es que el fenómeno epistemológico que se origina desde la segunda mitad del siglo XX no ha dejado de desplegarse e incrementarse, mostrando cada vez en forma más frecuente nuevas aristas que giran en torno al mismo motivo. Se nos podrá objetar que antes de esta época existieron individualidades que mostraron en su producción literaria categorías que podrían llamarse posmodernas; sin embargo, eran excepciones a la regla, ya que las condiciones materiales e ideológicas eran completamente distintas. En cambio, en la actualidad, existe una condición radicalmente distinta, pues no sólo se ha reconfigurado el universo simbólico, sino que el avance ininterrumpido de la técnica ha abierto otros planos a la existencia, los que a su vez se han proyectado hacia dimensiones nunca vislumbradas. Las polaridades se han tornado tan paradójicas que experimentos paradigmáticos, fenecidos o creídos en el olvido más absoluto, han visto renacer sus postulados[61]. No estamos afirmando que la civilización se encamine a volver a los tiempos

[61] Por ejemplo, se pensaba que proyectos políticos como el comunismo desde su desplome a principios de la década de 1990 no tenían ninguna posibilidad de reconfigurarse, y que el fascismo de la primera mitad del siglo XX era un proyecto fenecido para siempre; sin embargo, ya en la mitad de la segunda década del siglo XXI, advertimos que dichas ideologías han renacido, cobrado fuerza y sumado miles de adherentes no sólo en el continente Europeo, sino también en las más inusitadas latitudes del planeta.

modernos, porque eso sería impensable, pero sí que en la posmodernidad existe un arco que da cabida a todas las posibilidades de expresión, sin restricciones de ninguna naturaleza. En el caso particular del lenguaje y su producción en las últimas décadas, hay un desenvolvimiento extraordinario, al punto que Derrida ha dicho: “Empero nunca como en la actualidad ocupó como tal el horizonte mundial de las investigaciones más diversas y de los discursos más heterogéneos por su intención, su método y su ideología” (1971:11). Si este momento que vive la cultura ha llegado a esta inflexión, no es mera casualidad; han tenido que acaecer una serie de eventos de la mayor significación, que ha marcado profundamente el desarrollo y evolución de la humanidad. Estos acontecimientos por su magnitud e impacto han modificado a tal punto el mapa ideológico, que todas las expresiones del espíritu han visto perturbado su horizonte, debiendo reconfigurarse en función de las nuevas dimensiones incorporadas al saber. En la novel panorámica epistemológica, la estética ha adquirido un sitial de importancia absoluta, pues, por ser un espacio sin fronteras claramente definidas, tiene un universo infinito de posibilidades para expresar la huella de su señorío. Cuando Martin Heidegger lee su ponencia *La época de la imagen del mundo* (1938) en Friburgo, afirma que lo ente hay que captarlo a partir de su totalidad y no bajo la intelección sólo de una de sus partes; por eso – dice él- cuando hablamos de mundo e imagen de este aludimos a una plenitud, a lo que es por esencia indiviso en cada una de sus partes. Expone “Pero aún falta una determinación esencial en la esencia de la imagen << estar al tanto de algo>> no sólo significa que lo ente se nos represente, sino que en todo lo que le pertenece y forma parte de él se presenta ante nosotros como sistema” (2010:73). Pero, a fuerza de no querer incurrir en ser demasiado

confusos, diremos que el filósofo alemán lo que quiso establecer es que toda percepción que el hombre y su circunstancia tiene ante sí necesariamente lleva anejo un sistema[62]. ¿Qué es lo que ha cambiado desde razonar a partir de un paradigma moderno a otro posmoderno? Esencialmente creemos en la mirada y el lugar de esa mirada, las que, habiendo incorporado categorías inexistentes en aquella época, ha dispuesto esa *imagen del mundo* de otra manera.

Walter Benjamin en uno de sus textos más vinculados con los propósitos de este estudio, *La obra de arte en la época de la era de su reproductibilidad técnica* (1936) - trabajo expuesto en pleno auge del nacionalsocialismo alemán -, ya se preguntaba sobre aspectos fundamentales relacionados con la función del arte en un mundo signado por la política y los inventos tecnológicos que hicieron posible la reproductividad técnica. La literatura es una de las manifestaciones del arte; por tal motivo, hemos considerado pertinente hacer mención a este análisis Benjaminiano, a fin de dar mayor inteligibilidad a nuestra postura teórica. Expone Benjamin que la literatura no se escapa a este designio, pues desde la invención de la imprenta la palabra escrita se hizo más accesible a las masas, pudiendo estas inclusive ser parte activa en la elaboración de los escritos; expone con relación a la literatura actual:

---

[62] Ya que este trabajo de investigación buscó analizar la narrativa latinoamericana en su variante posmoderna, hemos querido contextualizarla teóricamente con el trabajo teórico de Martin Heidegger, quién en su análisis expuso las diferencias que existen entre la idea de mundo antigua y moderna. Precisamente él, en lo referente al concepto de situarse ante sí, discurre respecto de la imagen y su esencia como cohesión.

> Durante siglos las cosas estaban así en la literatura: a un escaso número de escritores se enfrentaba un número de lectores mil veces mayor. Pero a fines del siglo pasado se introdujo un cambio. Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos, religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben (1989:40).

Habiendo hecho esta breve digresión, queremos situarnos ya directamente en el trabajo de Néstor García Canclini, quién partiendo de la reflexión política de Benjamin y sus exégetas, hace su propuesta respecto de la producción simbólica en términos similares, pero desde un enfoque posmoderno situado varias décadas después, a partir de la segunda mitad del siglo XX para ser más precisos. Recogiendo las investigaciones del existencialismo, el estructuralismo y la escuela postestructuralista, se aventura a instalar su propio enfoque, pero incorporando las categorías emergentes en Latinoamérica en relación con la misma propuesta. De esta manera, consigue aterrizar su especulación en la singularidad latinoamericana, la que, por estar permeada por realidades heterogéneas, tiene un expediente inaudito, no constatable en otros lugares del mundo[63]. En el trabajo que hemos desarrollado, concluimos que los postulados de García Canclini se ven

[63] El fenómeno posmoderno en general está regido por las mismas categorías en cualquier lugar del planeta, sin embargo, debemos hacer notar que, su grado de evolución está condicionado por muchos factores que guardan directa relación con los espacios geográficos donde se desenvuelven. Su manifestación no es igual en todas partes, pues las idiosincrasias son diferentes en cada espacio territorial influyendo el grado de desarrollo económico, religioso, político, antropológico, etc. Latinoamérica se caracteriza por ser uno de los lugares donde la heterogeneidad étnica así como las influencias de todo tipo se ven muy marcadas, haciendo del universo latinoamericano un receptáculo de tendencias en el que convergen las más variadas corrientes de pensamiento.

plenamente reflejados en las novelas *Los detectives salvajes* de Bolaño y *La ciudad ausente* de Piglia, respectivamente. Para tal efecto, realizamos en la introducción una indagatoria que instaló las bases de nuestra hipótesis de trabajo, llegando a la convicción de que no era incompatible la mirada del antropólogo argentino con las perspectivas narrativas de Bolaño y Piglia. En esa primera parte, hicimos una descripción general del estado del arte del tema que elegimos, para posteriormente pasar al capítulo segundo, donde asentamos los vínculos entre *La ciudad Ausente* de Ricardo Piglia y la posmodernidad, incluyendo en esa reflexión a algunos de los más destacados investigadores acerca del tema[64]. Allí pudimos identificar claras líneas de convergencia entre los eruditos y el escritor argentino, que apuntaban en una misma dirección, apreciando una estimulante gama de matices en donde ellos se revelan estructurados en torno a la constatación de un mismo fenómeno. García Canclini refiere en *La sociedad sin relato*: "La disposición estética, al valorizar la inminencia, desfataliza las estructuras convencionales del lenguaje, los hábitos de los oficios, el canon de lo legítimo. Pero no los suprime mágicamente. Es apenas el entrenamiento para recuperar la capacidad de hablar y de hacer desmarcándonos de lo prefijado" (2010:251). La inminencia - lo que puede acaecer en cualquier minuto, lo que lleva la impronta de la velocidad y a la vez la dispersión-, le confiere a la posmodernidad un valioso concepto de sello inconfundible, dejando atrás lo sedentario en tanto como lo que se afinca, cediendo el paso a aquello que instala la jurisdicción de cualquier postura que se

[64] Estamos plenamente conscientes que la selección de autores citados es completamente arbitraria, que hay muchos teóricos que no han sido mencionados, pero no delimitar los contornos del trabajo, nos habría llevado a circular por variantes que no habrían centrado nuestra indagatoria dentro de los límites que nos habíamos propuesto en un principio.

presente incompatible con la inmanencia[65]. A medida que desarrollamos el tema se pudo establecer que la novela de Piglia tiene una estructura que se corresponde irrefutablemente con el discurso posmoderno, que tiene en sus fundamentos estructurales la impronta de lo efímero, lo que no está sujeto a lo permanente. De allí su carácter elusivo y marcado por el desplazamiento. En *La ciudad ausente* hay una indisputable propensión a lo singular, pero como condición excepcional, que sitúa a los personajes en una atmósfera saturada de metáforas que exteriorizan una sensibilidad propia de una nueva era que tiene como sello distintivo el metalenguaje. García Canclini ha insistido permanentemente en establecer que la obra de arte ha obrado un giro formidable que ha emprendido una substitución simbólica, en la que las circunstancias particulares son el hilo conductor que, articulándose en torno a microrelatos, van haciendo visible los signos que definen lo posmoderno. Piglia en la novela *La ciudad ausente* construye una ficción que se corresponde con lo que plantea García Canclini, quien ve en el trabajo simbólico contemporáneo un esfuerzo de narrar experiencias vitales, con el objetivo de hacer manifiesto aquello que no se deja transmitir bajo las formas ortodoxas de expresión. En una sociedad que se ha cimentado sobre bases totalizadoras que tiranizan y quieren someter cualquier expresión estética bajo parámetros definidos sólo queda la sofisticación más absoluta y el enmascaramiento más extremo, y Piglia en esta novela lo consigue.

---

[65] En una entrevista en 2010 García Canclini afirmó que en el pasado las artes cumplieron la función de establecer relatos que promovían la cohesión entre culturas, en cambio en la actualidad: "Los artistas contemporáneos prescinden de ese mandato; más bien narran el estallido, las contradicciones, las desemejanzas, las incompatibilidades. En este sentido, las artes son un lugar donde la falta de un relato cohesionador aparece con más elocuencia" <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-19206-2010-09-08.html>

Refiere Susan Sontag que: “Hoy, el arte es un nuevo tipo de instrumento, un instrumento para modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad” (2005:380). Narrativamente, *La ciudad ausente* es un proyecto literario que se corresponde con la producción simbólica que se ha venido manifestando en los últimos tiempos; como ejemplo podemos mencionar la obra de Alfredo Jaar, que, sin ser un narrador, expresa una sensibilidad de nuevo cuño que se puede homologar con el trabajo pigliano (al menos en su intención) Él, en su permanente búsqueda de exhibir el arte como interacción con los espacios, montó una exposición intitulada *Camera lúcida.* De aquella faena -realizada en un barrio pobre de Caracas-, comenta Adriana Valdés: “El artista invitó a los vecinos, distribuyó máquinas fotográficas desechables y películas y a cambio pidió sólo una foto del barrio, sacada por cada uno. Cuando las recibió, hizo un montaje notable en el nuevo museo, jugando con tamaños y formatos” (2008:12). Néstor García Canclini en *La sociedad sin relato* ha postulado que la resignificación simbólica a pesar de que se origina localmente a través de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, se ha internacionalizado, accediendo a las miradas de millones de personas en todo el mundo “conectado”. Sin embargo, hace notar que las formas de apropiación de este patrimonio varía según los estratos sociales a los que llega. García Canclini comenta:

> Si bien en ocasiones el patrimonio cultural sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y su apropiación exigen estudiarlo también como espacio de disputa material y simbólica entre los sectores que la componen. Se consagran como superiores

> barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y la formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, y por tanto para controlarlos mejor (2010:71).

El experimento que efectúa Piglia en *La ciudad ausente* apunta precisamente a liberar de esas barreras impuestas desde las esferas de poder, que en su pretensión totalizadora y unificadora quiere salvaguardar todas las expresiones artísticas bajo una estricta tutela como una manera de conservar sus prerrogativas y ventajas para así no alterar las estrictas líneas demarcatorias que mantienen el orden establecido. Piglia, recurriendo a un acto de prestidigitación narrativa, se salta esos obstáculos, recreando por medio de la novela un ambiente cargado de signos alegóricos, exteriorizando una condición y, de paso, ocasionando un giro copernicano en el mundo estético, dejando al descubierto el actual estado del arte.

Para finalizar, desarrollamos el análisis de una obra de Roberto Bolaño, situándonos específicamente en *Los detectives salvajes*. En esta novela, lo primero que advertimos es una enorme cantidad de personajes muy heterogéneos, que se despliegan en distintos escenarios geográficos, traspasando desde un principio las fronteras nacionales. Este recurso Bolañeano – que sus personajes experimenten sus vivencias en distantes latitudes- es un indicador incontrovertible de una labor literaria enmarcada en lo que se conoce como narrativa posmoderna. Su particular estilo literario exalta un irrecusable juego con los espacios y el sentido, el que es exhibido como un recurso absolutamente

fragmentario, cargado de cortes y grietas, en donde el centro y la periferia entablan una relación dialéctica en las que la contradicción y la paradoja adquieren un rol protagónico. Esta reiterada apelación al contraste, a sujetos que se instalan en veredas opuestas, adquiere un carácter casi escatológico[66], pues se emplaza en un espacio que se corresponde con el orden de los actuales acontecimientos. Si observamos las figuras de dos personajes destacados – si es que se nos permite la licencia ya que no existe un centro - en la novela como son Belano y Lima, podremos colegir que su andadura transcurre entre Latinoamérica y Europa, un viaje lastrado por la fragmentariedad y la incertidumbre, todo ello obedece a que los dos protagonistas son sujetos formados en sociedades en las cuales aún hay lugares que culturalmente son híbridos, donde conviven simultáneamente lo premoderno, moderno y contemporáneo, correspondiéndose esto último con la posmodernidad. En la novela aquello se visualiza en forma colindante, no de modo íntegro ya que se da una posmodernidad más bien periférica en tanto que juegan simultáneamente lo ortodoxo con lo novísimo. La apuesta Bolañeana transita por jugar al quiebre de la vanguardia, para arraigar un discurso que sea capaz de cuestionarlo todo, fracturando cualquier posicionamiento ideológico que posea pretensiones de universalización unificadora de propósitos. Bolaño señala: “Otros, los menos, recordaban a Ulises Lima y Arturo Belano, vagamente, no sabían, por ejemplo, que Ulises estaba vivo y que Belano ya no vivía en el DF, pero los habían conocido, recordaban sus intervenciones en recitales públicos en donde Ulises y Arturo acostumbraban a

[66] No debe tomarse el término en un sentido teológico absoluto, sino simplemente como “fin de los tiempos”.

meterse con los poetas, recordaban sus opiniones en contra de todo" (Bolaño 2007: 370). García Canclini en *La globalización imaginada* reflexiona dejando en evidencia el lugar que le corresponde a las narrativas y metáforas en estos términos:

> Si este trabajo va a conceder amplio espacio a las narrativas y metáforas es no solo por este carácter huidizo, como blanco en movimiento, de la globalización. Además, porque para ocuparse de los procesos globalizadores hay que hablar, sobre todo, de gente que migra o viaja, que no vive donde nació que intercambia bienes y mensajes con personas lejanas, mira cine y televisión de otros países, o se cuenta historias en grupo sobre el país que deja. Se reúne para celebrar algo lejano o se comunica por correo electrónico con otros a los que no sabe cuándo volverá a ver. En cierto modo, su vida está en otra parte. Quiero pensar la Globalización desde los relatos que muestran, junto con su existencia publica, la intimidad de los contactos interculturales sin los que no sería lo que es (2000:50).

Los detectives salvajes de Bolaño es una obra en la que, a través de todo su despliegue, refrenda aquello que ilustra García Canclini. ¿Acaso podría existir un personaje más elusivo y huidizo que Cesárea Tinajero? Ella, como *leit motiv* de Belano y Lima en la novela, es una mujer perdida en el desierto de sonora, que había marcado una impronta como escritora sin llegar a tener notoriedad, pero idolatrada y admirada por unos poetas vesánicos desesperados sumergidos en el mundo *underground* de ciudad de México, una suerte de *beatniks* a la mexicana

que recorren medio país buscando sus huellas. Precisamente es esto lo que nos conduce a afirmar que Bolaño no puede ser más posmoderno en la novela; en ella coexisten prostitutas, derechistas, gays, lesbianas, un general retirado, poetas frustrados, etc. Todo entreverado con una línea divisoria fugaz, casi imperceptible pero al mismo tiempo articulados en torno a un viaje personal, una aventura en la que cada personaje se gasta la vida y la pone en la balanza. Los agenciamientos están por todos lados recreando un universo extraño, febril, depresivo y, en ocasiones, eufórico, pasando de un estado a otro sin mediar puntos intermedios. Todas las circunstancias están cargadas por el signo del arrebato y el vértigo. Leemos:

> ¡Nos habíamos detenido en un lugar secreto y no era necesario hablar! ¡Creo que ni siquiera nos mirábamos! ¡Me dieron ganas de ponerme a gritar! Pero entonces vi que el buen Ulises sacaba algo del bolsillo de su chaqueta y se abalanzaba contra Udo. Yo también me moví. Cogí a uno de mis amigos por el cuello y le di un puñetazo en la frente. Me golpearon por detrás. Uno, dos, uno, dos. Otro me golpeó por delante. Sentí en los labios el sabor metálico de su puño americano. Pero pude retener a uno de mis amigos por el hombro y con un movimiento brusco descargué al que tenía sobre la espalda. Creo que le rompí una costilla a alguien. Sentí una oleada de calor. Escuché los gritos de Udo pidiendo ayuda. Rompí una nariz. Vámonos, Heimito, dijo el buen Ulises (Bolaño 2007:313-314).

Podríamos seguir citando ejemplos de pasajes de la novela que son una prueba fehaciente que revelan esta obra como posmoderna; no obstante, no lo creemos necesario, ya que con todos los antecedentes aportados es suficiente para justificar la hipótesis que nos planteamos al comienzo de esta indagatoria.

A modo de dubitación postrera, sólo nos queda por afirmar que, a la luz de los discursos expuestos por los autores aludidos en este trabajo, se concluye que, Latinoamérica efectivamente es un espacio geográfico en el que la posmodernidad como manifestación literaria llega, pero no sin algunas hiancias, pues circunstancias históricas e ideológicas retrasaron su aparición; sin embargo, como todo proceso, finalmente hizo su estreno y ya es un hecho consumado (una muestra de ello son los tres autores analizados en esta investigación). Esto es tan palmario que no se visualiza una, sino varias corrientes de pensamiento de corte posmoderno que han permeado el espacio literario[67], el que, por su naturaleza, es el lugar natural donde se asientan las corrientes emergentes, ya que cuenta con una dinámica particularmente fértil, donde los mecanismos de expresión descubren un cauce por donde hacer patente las nuevas tendencias,[68] que

[67]El postmodernismo en América Latina está entrelazado con corrientes de distinta denominación, no sólo afecta al campo literario, sino que está vinculado con disciplinas tales como la sociología, la filosofía, la antropología, la estética, el arte, la arquitectura, por mencionar algunas de las más sobresalientes. Es por eso que, como postura teórica, no se puede circunscribir a un área específica o encasillarla en un solo ámbito, ya que por su naturaleza ha llegado a transformar la visión de mundo, misma que hasta hace unas décadas atrás seguía anquilosada en paradigmas anteriores.

[68] Fernando Rosenberg en un extraordinario trabajo que describe el lugar de lo poético en tiempos globalizados declara: “La poesía ocupa entonces el lugar de la nostalgia en varios sentidos, y para remarcar al menos dos, la nostalgia por un momento en que supuestamente la producción poética podía hacerse la ilusión de su impacto inmediato en lo social (las vanguardias), y a la nostalgia por una rebeldía que no recurría a la mediación poética ya que estaba convencida de sus bases concretamente sociales. Se trata además de la nostalgia del espectáculo masivo por lo

recogen la sensibilidad de las últimas dos décadas. A pesar de que el desarrollo de la literatura ha llegado a un estadio en su evolución en el que se aprecian evidentes signos de agotamiento, y de que ya los pliegues discursivos parecen haberse anclado en un desplazamiento definitivo[69], también es cierto que, por la naturaleza de su objeto, cabe la posibilidad de que nuevas epifanías narrativas puedan imaginar otras formas de apertura no tomadas en consideración por el paradigma actualmente vigente, abriendo de ese modo una vía que oriente hacia nuevos e insospechados horizontes. Mantenemos la fe en que las declaraciones más pesimistas de Paul Virilio quien declaraba que "El mundo está enfermo. Mucho más enfermo de lo que pensamos, y eso es lo primero que habrá que reconocer para tenerle lástima" (2001:69) sólo representan un proceso breve, y que la humanidad pueda salir indemne de este oscuro pasaje de su Historia; no obstante, habiendo transcurrido catorce años de estas sombrías declaraciones, pocos signos nos inducen a pensar que vamos por otro derrotero más auspicioso. García Canclini, Bolaño y Piglia, cada uno a su modo, por medio de sus escritos, son una muestra palmaria del relativo optimismo que nos embarga; sin embargo, no perdemos la esperanza de que el escenario en un futuro cercano pueda revertirse, pues, como ha quedado meridianamente demostrado en esta Tesis doctoral, el espacio de las artes en general es un territorio vasto y en una permanente condición de apertura, la que nos induce a especular que aún hay

---

artesanalmente producido, por la figura del genio individual, por el lugar autónomo y sin embargo trascendente de lo estético del cual la poesía sería el último inexpugnable bastión" (2003:42).

[69] Nos referimos a desplazamiento definitivo en un sentido más bien restringido, puesto que no pretendemos señalar que exista sólo un tipo de desplazamiento. Son múltiples. Con el concepto definitivo, queremos dejar asentado que siempre existirá un cambio de perspectiva independientemente de su contenido; este es permanente y constitutivo de lo real-fenoménico.

esperanzas en que la situación pueda cambiar, y estemos indefectiblemente equivocados.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (1996). "*La comunidad que viene*". Valencia: PRE-TEXTOS.

Auge, Marc (2000). "*Los no lugares. Espacios de anonimato*". Barcelona: Gedisa.

Bajtin, Mijaíl (1989). "*Teoría y estética de la novela*". Madrid: Taurus- Alfaguara.

Barthes, Roland (2003). "*El grado cero de la escritura*". Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta / Seix Barral.

_____ (1989). "*La cámara lúcida*". Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

_____ (1993). "*El placer del texto*": Madrid: Siglo XXI.

Bataille, George (2001). "*La felicidad, el erotismo y la literatura*". Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.

_____ (1986). "*La experiencia interior*". Madrid: Editorial Taurus.

_____ (1976). "*La génesis ideológica de las necesidades*". Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, Jean (2002). "*La ilusión vital".* Buenos Aires: Siglo XXI editores.

_____ (1978). "*Cultura y simulacro".* Barcelona: Editorial Kairós.

Bauman, Zygmunt (2007). "*La sociedad sitiada*". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica S.A.

Benjamin, Walter (1989). "*Discursos interrumpidos* I". Aguilar, Altea, Taurus: Alfaguara, S. A.

Blanchot, Maurice (2002). "*El espacio literario*". Madrid: Editora Nacional.

Bratosevich, Nicolás (1997). "*Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*". Buenos Aires: Atuel.

Bolaño, Roberto (2007). "*Los detectives salvajes*". Barcelona: Editorial Anagrama.

_____ (2006). "*Entre paréntesis*". Barcelona: Compactos Anagrama.

_____ (1999). "Estrella distante". Barcelona: Editorial Anagrama.

Borges, J.L. (1984). "*El Aleph y otros cuentos*". Santiago de Chile: Editorial Ercilla.

Borges, J.L. (1974). "*Obras completas*" Vol. I. Buenos Aires: Emecé editores. S.A.

Cioran, Emil (1994). "*De lágrimas y de santos*". Barcelona: Tusquets Editores.

Cselik, Ágnes (2002). "*El secreto del prisma: La ciudad ausente de Ricardo Piglia*". Budapest: Académiai Kiadó.

Deleuze Gilles (1986). "*La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*" .Barcelona: Paidós.

_____ (1989). "*El pliegue:* Leibniz y el Barroco". Barcelona: Paidós.

_____ (1972). "*Proust y los signos*". Barcelona: Anagrama S.A.

_____ (2002). "*Diferencia y repetición*". Buenos Aires: Amorrortu.

Debray, Regís (1996). "*El arcaísmo posmoderno. Lo religioso en la aldea global*". Buenos Aires: Ediciones manantial.

Deleuze., G & Guattari., F (2002). "*Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*" Valencia: Pre-Textos.

_____ (1990). "*Kafka por una literatura menor*" México: Ediciones Era.

Derrida, Jacques (1971). "*De la gramatología*". Argentina: Siglo XXI

_____ (1989). "*Memorias para Paul de Man*". Barcelona: Gedisa.

Ferrater Mora, José (1965). “*Diccionario de Filosofía*”. Buenos aires: Editorial Sudamericana.

Foucault, Michel (1968). “*Las palabras y las cosas*”. Argentina: Siglo XXI

_____ (2000). “*Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*”. Madrid: Alianza Editorial S.A.

_____ (1996). “*La vida de los hombres infames*”. Argentina: Editorial Altamira.

_____ (2004). *“Discurso y verdad en la antigua Grecia”:* Buenos Aires: Paidós SAICF.

Fuguet, Alberto & Gómez, Sergio (1996). "*Presentación del país McOndo*". Barcelona: Mondadori.

García Canclini, Néstor (2010). *“La sociedad sin relato*”. Buenos aires: Katz Editores.

_____ (1990). “*Culturas híbridas: Estrategias para salir y entrar en la modernidad”.* México: Editorial Grijalbo.

_____ (2006). “*La producción simbólica*”. Argentina: Siglo XXI Editores.

_____ (2000). “*La globalización imaginada*”. Buenos Aires: Editorial Paidós.

_____ (1997). “*Imaginarios urbanos*”. Buenos Aires: Eudeba.

_____ (1998). “*Cortázar Una antropología poética*”. Buenos Aires: Editorial Nova.

_____ (1993). “La cultura visual en la Época del postnacionalismo. ¿Quién nos va a contar la identidad?”. *Nueva sociedad*, 127, 23-31.

_____ (1996). “Ciudades y ciudadanos imaginados por los medios” *Perfiles Latinoamericanos.* Julio-Diciembre Nº 9.

_____ (1989). ¿Modernismo sin modernización? *Revista Mexicana de Sociología,* 51, 163-189.

_____ (1987). "*Políticas culturales en América Latina*". México: Grijalbo.

Heidegger, Martin (2010). "*Caminos de bosque*". Madrid: Alianza Editorial.

Jameson, Frederic (1993). "Conflictos interdisciplinarios en la investigación sobre cultura" *Alteridades* p.p. 93-117 EN: http://www.uam-antropologia.net/pdfs/ceida/alt5-8-jameson.pdf

Kierkegaard, Soren (2012). "*La época presente*". Madrid: Editorial Trotta S.A.

Lastra, Pedro (1990). "*Conversaciones con Enrique Lihn*". Santiago: Atelier ediciones.

Laude, Jean (2000). "*Sobre el análisis de poemas y cuadros*". Monegal Antonio (comp.) "*Literatura y pintura*". Madrid: Arco/ Libros S. L

Lihn Enrique (1989). "*La República independiente de Miranda*". Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Lipovestky G. & Serroy J. (2009). "*La pantalla global*". Barcelona: Anagrama.

Lyotard, J.F. (2006). "*La condición postmoderna*". Madrid: Cátedra S.A.

Luc Nancy, Jean (2002). "*Un pensamiento finito*". Barcelona: Anthropos.

Martínez, J.L. (1985). "*La nueva novela*". Santiago de Chile: Ediciones Archivo.

Manzoni, Celine (2006). "*Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia*". Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Ortega y Gasset, José (1964). "*Obras Completas*" Tomo VI. Madrid: Revista de Occidente.

Oviedo, José Miguel (2001). "*Historia de la literatura Hispanoamericana 4. De Borges al presente"*. Madrid: Alianza Editorial.

Paz E. & Faverón G. (comp.) (2008) "*Bolaño salvaje*". Barcelona: Editorial Candaya.

Paz, Octavio (1994). "*Obras Completas*" Vol. III. México: Fondo de Cultura Económica.

Parra, Nicanor (1997). "*Discursos de sobremesa*" Concepción Chile: Cuadernos Atenea.

Piglia, Ricardo (2001). "*Crítica y ficción*". Barcelona: Anagrama.

_____ (2005). "*El último lector*". Barcelona: Anagrama.

_____ (2005). "*Formas breves*". Barcelona: Anagrama.

_____ (1992). "*La ciudad Ausente"*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

_____ (2001). "*Tres propuestas para el nuevo milenio y dos dificultades*". Cuba: Casa de las Américas, 22, 11-21.

_____ (1998). "*Prisión perpetua*". Argentina: Seix Barral.

Promis, José. (2003). "*Poética de Roberto Bolaño*". Espinoza H., Patricia (comp.) "*Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño"* Santiago: Ed. Frasis.

Rama, Ángel (1998). "*La ciudad letrada*". Montevideo: Arca.

Schlegel, Friedrich (1994). "*Poesía y Filosofía*". Madrid: Alianza editorial.

Sontag, Susan (2005). "*Contra la interpretación*" Buenos Aires: Editorial Alfaguara.

Subirats, Eduardo (2004). "*Una última visión del paraíso*". México: F.C.E.

Tarkovski, Serguei (2002). "*Esculpir en el tiempo*". Madrid: Ediciones Rialp.

Vargas Llosa, Mario (2012). “*La civilización del espectáculo*”. Madrid: Alfaguara.

Virilio, Paul (1998). “*Estética de la desaparición*”. Barcelona: Anagrama.

_____ (2011). “*Ciudad pánico: El afuera comienza aquí*”. Buenos Aires: Capital intelectual S.A.

_____ (2001). “*El procedimiento silencio*”. Argentina: Editorial Paidós.

Artículos

Alvarado Borgoño, M. (2011). “Néstor García Canclini y la antigua búsqueda de una antropología literaria”. *Literatura y Lingüística N° 22.* 59-73.

Areco, Macarena (2007). “Los detectives salvajes de Roberto Bolaño y el juicio a la vanguardia” *Anales de Literatura Chilena* Nº 8 p.p. 185-197.

Antezana, Luís (2003). “Desplazamientos poéticos y "Mass Media". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nº 58, 25-38.

Avelar, Idelber (1995). Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia. *Hispanic Issue,* Vol. 110, No. 2, 416-432.

Bril, Valeria (2011-2012). “Las voces chilenas bajo la mirada bolañiana. Notas críticas sobre Chile y sus escritores. El “infierno” personal de Roberto Bolaño”. *Cuadernos de investigación filológica* p.p. 25-42

Brodsky, Roberto (2006). “*Perdidos en Bolaño*” En:” Compilación, prólogo y edición. Buenos Aires. Ediciones Corregidor.

Burgos, Carlos. (2011). Literatura y pobres diablos: Los detectives salvajes y el "realvisceralismo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 74, 305-328.

Conejo Olvera, Laura Yazmín (2012). “Ciudad, memoria y ficción: Ricardo Piglia y el caso Argentino”. *Contextos*, N° 28, 41-55.

De Grandis, Rita (1997). “Incursiones en torno a hibridación: Una propuesta para discusión De la mediación lingüística de Bajtin a la mediación simbólica de García Canclini”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46, 37-51.

Chávez Rivera, Armando (2007). “Mapa del tiempo: Entrevista con Ricardo Piglia”. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, Volumen 5 N° 1, p.p. 93-102.

de Mora, Carmen. (2011). “En torno a los Detectives salvajes de Roberto Bolaño” *América sin nombre* Nº 16 (pp. 171-180) DOI: http://dx.doi.org/10.14198/AMESN2011.16.17

Fernández Cobo, Raquel (2015). “Ricardo Piglia: el lector de la tribu*”* *Tejuelo* Nº 21 p.p. 117-136

Franco, Jean (2003). “Angst global en la ciudad letrada*” Alteridades*, año 3 Nº5.

Guerrero, Gustavo (2000). "La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado." *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 599, 71-88.

González, María Fernanda (2010). “Del detective moderno a los detectives salvajes: Walter Benjamin relampaguea en Roberto Bolaño” *A Parte Rei* Nº 71 Rescatado de: http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fgonzalez71.pdf

Labbé, Carlos (2003). “Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño”. *Taller de Letras.* Pontificia Universidad Católica de Chile. Nº 32. 2003.

Larsen, Neil (1999). “Fin de la historia, o una historia de fines? Hacia un 'Segundo historicismo' en la crítica latinoamerican [ist] a”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Nº 50, 87-90.

Macedo Rodríguez, Alfonso (2013). “Literatura fantástica y realismo: estética y sociedad en la narrativa de Ricardo Piglia” *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos* Nº 56 p.p. 245-272 Disponible EN: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=6402786801

Moraña, Mabel (1999). “Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: Noción de sujeto, hibridez, representación*” Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 50, 19-27.

Orecchia, H. Teresa (2006). “Retratos ficcionales en la narrativa de Ricardo Piglia: variaciones sobre el retrato del (autor en) artista.” *Cuadernos líricos*. Rescatado de: http://lirico.revues.org/820

Oyarce, Alejandra (2014). “Roberto Bolaño 1977-2003: el archivo de un escisionista” *Acta Literaria.* Nº48 Universidad de Concepción

Page, Joanna (2004). “Writing as resistance in Ricardo Piglia’s *La ciudad ausente*” Bulletin of Spanish Studies. *Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* vol. 81 Nº 3 pp. 343-360.

Paz, Marcelo (2008). “La ciudad ausente y el signo de la ciudad” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Año 34, No. 67 pp. 273-288.

Pérez, Alberto J. (2014). “Estrella distante: poesía e Historia”. *Hipertexto* N°19 18-28.

Pereira, María Antonieta (1999). Ricardo Piglia y la máquina de la ficción. *Estudios filológicos*, (34), 27-34. Recuperado en 28 de octubre de 2014, de

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0071-17131999003400003.

Poblete, Juan (1995). “Homogeneización y heterogeinización en el debate sobre la modernidad y la pos/modernidad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Nº 42, 115-130.

Quijano, Mónica (2014). “Convergencias genéricas: anticipación y enigma en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia*” Cuadernos Americanos* 148 pp. 87-104.

Rodríguez, Mario (2009). “Oír y no leer a Bolaño La entonación oral de la prosa” *Universum* Nº 24 Vol. 2

Rodríguez Fernández, Mario (2004). Novela y poder: El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión. *Atenea (Concepción)*, (490), 11-32. Recuperado en 03 de febrero de 2016, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622004049000002&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-04622004049000002.

Rosenberg, Fernando (2003). “La sinrazón poética en tiempos de globalización”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 58, 39-55.

Romano, Evelia & Gel-Redman, Micah (2000). “Profecías de entonces, textos de hoy: la ciudad y la narrativa argentina de las primeras y últimas décadas del siglo XX”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Monterrey, México*, N° 8, 197-220.

Sánchez Noguera Jorge (2014). “En busca de una ética literaria y vital del desarraigo en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño” *Lingüística y literatura* Nº 65 p.p. 191-214 Universidad de Antioquía. Colombia.

Stephan González, Beatriz (2000). “Narrativas duras en tiempos blandos: Sensibilidades amenazadas de los hombres de letras”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nº 52, 107-134.

Tapia, Claudia (2015). “La mirada miope de Roberto Bolaño: escritura de lo in/visible y lo in/significante” *Acta literaria*. N° 50.

Valdés, Adriana (2008). Alfredo Jaar: "Soy un arquitecto que hace arte". *ARQ (Santiago)*, (70), 12-15. Recuperado en 15 de diciembre de 2015, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962008000300002&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0717-69962008000300002.

Vila-Matas, Enrique (2004). Tropismos y 'odradeks'. *El País*, Recuperado de: http://elpais.com/diario/2004/01/11/catalunya/1073786843_850215.html

_____ (1999). “Bolaño en la distancia”. *Letras libres*, Abril, 74-77.Recuperado en: http://www.letraslibres.com/revista/libros/bolano-en-la-distancia

Villoro, Juan (2006). “*El copiloto del impala*” En: La escritura como tauromaquia. Comp. Cecilia Manzoni. Buenos Aires.

Volpi, Jorge (2004). “El fin de la narrativa latinoamericana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Nº 59, 33-42.

Waisman, Sergio (2003). “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires” *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, N°9 En: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=716327

Zúñiga, Carolina (2011). “Ricardo Piglia: Entre la certeza (crítica) y la incertidumbre (ficción)” *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 21 (2) 66-81 U. Serena Chile.