

**RE-IMAGINAR LA AUTORREFERENCIALIDAD Y LA TEORÍA DEL JUEGO:
A PROPÓSITO DE BELLATIN, BOLAÑO Y CORTÁZAR**

by

Hernán Medina Jiménez

B.A., Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001

M.A., Ohio University, 2010

Submitted to the Graduate Faculty of
The Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2016

UNIVERSITY OF PITTSBURGH
THE KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

Hernán Medina Jimenéz

It was defended on

February 29, 2016

and approved by

Elizabeth Monasterios, Ph.D., Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures

Juan Duchesne-Winter, Ph.D., Professor, Department of Hispanic Languages and Literatures

John Beverley, Ph.D., Distinguished Professor, Department of Hispanic Languages and
Literatures

Jonathan Arac, Ph.D., Mellon Professor of Modern Languages, English Department

Dissertation Advisor: Elizabeth Monasterios, Ph.D., Professor, Department of Hispanic
Languages and Literatures

Copyright © by Hernán Medina Jimenéz

2016

RE-IMAGINAR LA AUTORREFERENCIALIDAD Y LA TEORÍA DEL JUEGO:

A PROPÓSITO DE BELLATIN, BOLAÑO Y CORTÁZAR

Hernán Medina Jiménez, PhD

University of Pittsburgh, 2016

This dissertation contests the pervasive “industrial reflexivity” within contemporary cultural productions by presenting how three recent cases of self-referentiality and frame narratives address this problem. The main scholarly accounts of Latin American self-referential narratives—formerly studied as “metafiction”—tend to situate such practices in relation to postmodern criticism. My guiding theoretical premise offers a significant departure from this approach by discussing self-referentiality not as a symptom but as a structural device that has historically circulated between Latin American literary traditions and Peninsular Spanish ones, *and* between Latin American literature and modern European epistemologies of the Other. My study thereby develops this approach by reading the works of Bellatin, Bolaño and the latest Cortázar within the dynamics that tie them to political colonial imaginaries in Mexico, Chile, and Argentina. Locating the authors of my study within this cross-cultural exchange allows me to examine how their fictions re-structure boundaries of media and genre in response to pedagogical framing practices reified under transnational publishing industries.

To address the ubiquitous status of self-referentiality across media, this study has expanded in scope to include diverse forms of textuality—a game, a novel, a happening. The second chapter examines Cortázar’s *Autonauts of the cosmoroute* (1983) as a mode of self-referentiality re-structured through the premises of the narrative theory of game. In the third chapter, I argue that Bellatin’s *Escritores Duplicados*, a literary symposium performed by

copycats, combines principles of game theory with collaborative art practices in order to frame the narrative situation as a process of reciprocal creative labor. The fourth chapter focuses on Bolaño's *2666* in relation to the politics of the paratext as an interface that de-frames the author's narrative system and blurs Bolaño's self-conscious critique of both the market of interpretation and the ethos of academic culture. At its core, my dissertation acknowledges and links the politics and economy of literature with a still dependent neocolonial periphery; more specifically, it problematizes narrative framing vis-à-vis *updated* and new modes of self-referentiality organized in new ways, which ultimately play out a tension between highbrow literature and wider forms of cultural representation.

TABLA DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	VIII
1.0 DE LA METAFICCIÓN A LA AUTO-REFERENCIA.....	1
1.1 PRE-HISTORIA DE UN CONCEPTO	1
1.2 METAFICCIÓN Y EL DEBATE DE LA MODERNIDAD.....	14
1.3 DEFINICIONES OPERATORIAS: EL OTRO MARCO DIACRÓNICO..	29
2.0 AUTORREFERENCIALIDAD, METAFICCIÓN Y TEORÍA DEL JUEGO: LA FIGURA DEL SCRIPTOR LUDENS EN <i>LOS AUTONAUTAS DE LA COSMOPISTA</i> DE CAROL DUNLOP Y JULIO CORTÁZAR.....	46
2.1 DE LA METAFICCIÓN AL JUEGO EN CORTÁZAR.....	46
2.2 TEORÍA DEL JUEGO Y LA “CONSTANTE LÚDICA”	63
2.3 LA CONFIGURACIÓN DEL “SCRIPTOR LUDENS”	82
3.0 AUTORREFERENCIALIDAD E INTERMEDIALIDAD: PEDAGOGÍA, JUEGO Y MÍMICRA EN <i>EL CONGRESO DE DOBLES DE ESCRITORES DE LITERATURA MEXICANA</i> . UN PROYECTO DE MARIO BELLATIN.....	101
3.1 ARQUEOLOGÍA DE UN PROBLEMA.....	101
3.2 LA AMBIVALENCIA DE LA MÍMICRA: NARRADORES MEXICANOS EN PARÍS.....	120

4.0	METAFICCIÓN Y PARATEXTO: LA REPRESENTACIÓN DEL <i>HOMO ACADEMICUS</i> EN “LA PARTE DE LOS CRÍTICOS” DE ROBERTO BOLAÑO.....	147
4.1	LA PARTE DEL PARATEXTO: DEL JUEGO A LA METACRÍTICA ..	147
4.2	<i>INTERLUDIO</i>: REPRESENTACIONES DEL INTELLECTUAL.....	172
4.3	LA PARTE DEL PARATEXTO (II): REPORTE SOBRE LAS POLÍTICAS DEL PARATEXTO	196
	CONCLUSIÓN	214
	BIBLIOGRAFÍA.....	223

AGRADECIMIENTOS

Con estas líneas quisiera agradecer la ayuda que recibí de diversas personas e instituciones durante el proceso de escritura de esta disertación. En primer lugar, quiero dejar constancia de mi agradecimiento a los miembros de mi Comité de Disertación, que fue integrado por Elizabeth Monasterios (Chair), John Beverley, Juan Duchesne-Winter y Jonathan Arac, por el diálogo permanente, la respuesta y discusión crítica que me hicieron repensar mis ideas en el mejor de los sentidos y, por supuesto, por la sincera libertad académica que he sentido en todo momento al trabajar con ellos.

El desarrollo de esta investigación se inspira en los seminarios que escogí llevar en el Doctorado en Literaturas y Lenguas Hispánicas de la Universidad de Pittsburgh y, también, en su Programa Graduado de Estudios Culturales a nivel doctoral. La redacción final de este proyecto se debió a la correspondencia con varias instancias, como el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y la *Revista Iberoamericana*, el College of General Studies y el Osher Lifelong Learning Institute, y en muchas formas, el Department of English, a cuya Directora de Estudios Graduados, Nancy Glazener, quiero dar las gracias porque su honestidad intelectual, generosidad y genuino profesionalismo son una lección indeleble para mí.

También es importante expresar mi gratitud de forma muy especial a Joshua Lund por la franca colegialidad y las anotaciones puntuales en cada trabajo que compartí con él, y sobre todo, por su ejemplo de integridad, y la conversación honesta y transparente que en cierto modo—lo

puedo ver hoy—dio lugar a la discusión sobre el campo y el *ethos* de la academia que desarrollo en mi capítulo final sobre las políticas del paratexto.

Asimismo, es necesario reconocer que la reorientación de mi investigación—quizás con un giro absolutamente radical—se la debo una vez más a la amistad y total sinceridad de mi amigo y colega Ricardo Huamán Zúñiga. De hecho, mi visita y muchas de las conversaciones que sostuve en Lima en el año 2012 fueron determinantes para repensar, con absoluta sinceridad brutal, el tema principal y la aproximación teórica de mi disertación. Por estos mismos motivos, también debo dar las gracias a Mario Reggiardo Saavedra, Arturo Higa, Rocío Silva-Santisteban, Eduardo Menéndez y Daniel Kobayashi quienes siempre me han apoyado a continuar con mi proyecto, la literatura y lo que significa; y del mismo modo, a Raúl Burneo, Lorenzo Helguero y Roxana Calvi por las veladas, andanzas y conversaciones en Washington D.C. que hasta el día de hoy todavía considero importantes y no sólo una señal del azar objetivo.

A Jessica Fitzpatrick, Erika Braga, Hyo Woo y Elizabeth Oliphant y Nathan Kosub por el futuro, o el pasado—la dirección no importa. A Pedro Salas y Agustín Abreu, poeta y mejor amigo; a Jennifer L. Engel y Patricia J. Szczepanski por la confianza en mi persona. Y por supuesto, a Clare Sigrist por tantos e innumerables motivos que no caben en estas líneas. Por la diaria plática sobre literatura, música y demás temas que de forma cotidiana compartimos por las calles, rutas y parques en el otro Squirrel Hill, por todo lo que hemos recorrido juntos, por estar a mi lado de diferentes maneras, siempre, en todo el proceso de investigación y creación de estas páginas.

1.0 DE LA METAFICCIÓN A LA AUTO-REFERENCIA: PREMISA OPERATIVA PARA EL CASO LATINOAMERICANO

1.1 INTRODUCCIÓN: PRE-HISTORIA DE UN CONCEPTO

To read is to act; to act is both to interpret and to create anew—to be revolutionary, perhaps in political as well as literary terms. There is much freedom-inducing potential in metafiction generally, not when seen as a degenerate version of moribund genre, but when recognized as a significant “vital” mimetic form of literature [...] To “Ovidian” critics, Narcissus may die by the mirroring pool; but the facts remains that, in another sense, he also lives on, still self-regarding, received into the next world with open arms.

Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980)

Like people and schools of criticism, ideas and theories travel—from person to person, from situation to situation, from one period to another. Cultural and intellectual life are usually nourished and often sustained by this circulation of ideas, and whether it takes the form of acknowledged or unconscious influence, creative borrowing, or wholesale appropriation, the movement of ideas and theories from one place to another is both a fact of life and a usually enabling condition of intellectual activity.

Edward W. Said, “Travelling Theory” (1983)

Resulta ilustrativo comprobar que la auto-referencialidad como categoría crítica no suscitó una recepción masiva ni una discusión teórica en los Estudios Latinoamericanos, al menos no de forma consistente. La omisión es significativa sobre todo porque en un lapso de tiempo de cincuenta años el problema de la auto-referencialidad no ha dejado de reinventarse e inclusive mutar de forma incesante, no sólo a través de diferentes *medios* sino también entre distintos

paradigmas teóricos. Citar como casos de estudio a novela, la publicidad, los webcomics, el *grafitti*, el *culture jamming*, o la cinematografía sería reducir el problema sólo al nivel de la representación y de la narración. En buena medida, la serie de correspondencias y comparaciones referidas por Steven J. Bartlett en su estudio “Varieties of Self-reference” (1987) todavía conservan vigencia para identificar e ilustrar cómo la auto-referencialidad atraviesa diferentes áreas de estudio que no se limitan al lenguaje y al problema de la referencia. Bartlett hace la siguiente precisión: “Historically, studies of self-reference had a comparatively limited focus as did general theory of reference, restricted to problems arising in formal systems when self-reference was permitted, and to problems in linguistic analysis” (Bartlett 5). Por este motivo, a modo de introducción quizá convenga reproducir un fragmento del estudio introductorio de Winfried Nöth en la antología crítica *Self-reference in the Media* (2008), que parte del estudio de Bartlett, porque ofrece una recapitulación comprehensiva sobre la heterogeneidad de prácticas referidas a este tema en la actualidad:

The study of self-reference and related phenomena, such as self-similarity, self-organization, autopoiesis, replication, or recursion is a topic of interest to various fields of research. Bartlett (1987: 10-24) gives a comprehensive survey of relevant topics and studies in no less than twenty-one fields of research, from mythology to neurophysiology, among them the following ones not dealt with in detail below: *linguistics* (reflexivity), *space and time* (loops, circle, Moebius strip), *law* (self-referring and self-limiting laws, mutuality of contracts), *economics* (business cycles), *game theory* (rules permitting self-modification), *anthropology* (Sapir-Whorf hypothesis: culture determining language and hence culture), *mythology* (cosmic cycles), *psychiatry* (narcissism), *psychotherapy*

(Bateson's theories of play and double bind), *neurophysiology* (neural circuits)
[...] (Nöth, *Self-reference in the Media* 4)

Esta heterogeneidad y la reproducción *in crescendo* de esta práctica se han multiplicado en toda forma de producción cultural contemporánea de forma exponencial (p.e. arquitectura, moda, música, juegos, danza, cine, etc.), y de ahí que no sea inexacto afirmar que la llamada auto-referencialidad siempre constituyó un fenómeno trans-medial que superó el campo de la literatura y de la lingüística y de sus marcos teóricos respectivos. En la práctica, esto ha hecho que la bibliografía crítica dedicada a este tema coincida en calificar a este proceso como el *metareferential turn*.¹ Pero si el modelo de la auto-referencialidad —como proceso de creación y representación— multiplica sus prácticas a través de diferentes paradigmas, lo cierto es que también problematiza las reglas de creación y la teorización de la referencia, al menos en sentido tradicional. De hecho, todavía es recurrente encontrar estudios literarios sobre este tema que parten de una conceptualización lingüística donde “la metaliterariedad responde básicamente al mismo fenómeno que Jacobson ha definido en el ámbito lingüístico” (Camarero, “Principios

¹ Al respecto, Werner Wolf resume las posibles explicaciones de este fenómeno en tres rubros: “[...] some of them *are general, long-term and in part evolutionary explanations*, in which the metareferential turn is linked to various anthropological, epistemic and system-theoretical developments, some accounts explain the turn in question as a *by-product* or *symptom* of, for example, specific, social and media-historical developments in the cultural context, while yet others focus on the increase in, and in part new quality of, metareference as providing *responses to* recent changes in cultural and media history (Wolf, “Is There a Metareferential Turn?” 1). El segundo caso se relaciona con el debate de la posmodernidad; el tercero, con lo que Laddaga llama “estrategias de las artes del presente”. Para una revisión sobre esta aproximación al giro autorreferencial con casos de estudio en los estudios literarios, música, cine, videojuegos, así como historia del arte, véase *Self-reference in the Media* (2007) coordinada por Winfried Nöth y Nina Bishara, también *Self-Reference in Literature and Music* (2010) dirigida por Walter Berhart y Werner Wolf, *Metareference across Media: Theory and Case Studies* (2009) bajo la dirección de Werner Wolf, Katharina Bantleon y Jeff Thoss, así como *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media: Forms, Functions, Attempts at Explanation* (2011) editada por Werner Wolf.

formales” 50); es decir, estos estudios se fundamentan en la llamada “función metaliteraria”, resultado de extender la función metalingüística al texto literario.²

Por el contrario, desde otra lectura semiótica, Winfried Nöth encuentra una (falsa) oposición entre auto-referencialidad y representación dado que la economía del signo contradice aquella función referencial (Jacobson). La paradoja es la siguiente. El lugar común sobre el tema de la auto-referencialidad sugiere que “the *signifier* is not the *signified*, the *sign* is neither its *referent* nor its *object*, just as the *map* is not its *territory* [...] Self-reference thus creates a semiotic paradox: the sign does no longer refer to or represent something else; it is own object, a map that is its own territory” (12; énfasis en el original). A nivel empírico, sin embargo, aquel juego de oposiciones resulta contradictorio si consideramos que todo signo conlleva una potencialidad por narrar, referir y evocar. Precisamente es esta potencialidad lo que todavía define al signo desde su fórmula medieval —*aliquid stat pro aliquo*— y lo que ha transformado las relaciones sociales y el flujo de capitales transnacionales en un *global village* (Nöth 12). Basta pensar en la función del “logotipo” para comprobar por qué la auto-referencialidad —o su representación— se puede explicar también por su condición pragmática, referencial y comercial que no es ajena a un círculo de la producción capitalista a escala global.³

² En *Metaliteratura: Estructuras formales literarias* (2004), Jesús Camarero afirma que “En cuanto a la función metalingüística, su extrapolación al ámbito literario —la metaliterareidad— implicaría efectivamente una relativa o considerable (según el caso) anulación de la referencia externa del signo en cuanto se orienta hacia los objetos y el mundo, al mismo tiempo que se genera unas estructuras formales capaces de «referenciar» el proceso mismo de la materialización de los signos en el tránsito de la escritura hacia el texto y de este a la lectura” (43). Para un resumen de las diferentes aproximaciones lingüísticas, véase el estudio de Francisco G. Orejas (pp. 21-29).

³ Al respecto, el estudio de Winfried Nöth hace una precisión conveniente: “Reference and self-reference are thus evidently a matter of degree. Various degrees of self-reference can be distinguished, from the sign that refers to nothing but itself to the sign that refers only partially to itself and partially still to something else. No message in media is completely devoid of self-reference. Even in everyday verbal communication, the speaker indicates himself or herself as a speaker, whether intentionally or unintentionally. A message in the *New York Times* refers self-referentially to the profile and status of this newspaper, and each television picture that shows the station logo in its upper left or right hand corner

Estas conclusiones se repiten de forma análoga en la teoría de la comunicación. Críticos como John T. Caldwell dan cuenta de este fenómeno denominando a este conjunto de prácticas repetidas en el cine y la televisión bajo el término “industrial reflexivity”, la cual supone una función pedagógica bastante evidente: “That is, reflexivity operates as a creative process involving human agency and critical competence at the local culture level as much as a discursive process establishing power at the broader social level” (34). Para el discurso crítico de los Estudios Mediáticos, la auto-referencialidad, como práctica, significa la auto-teorización de una economía del entretenimiento, pero también la legitimación de una industria que se sostiene por la producción y el consumo de bienes materiales y simbólicos (Caldwell 309, 315).

En el caso específico de la teoría literaria, la práctica de la autorreferencia narrativa se discutió en primera instancia bajo el término “literature of the exhaustion” (1967) por el novelista John Barth, y más tarde, hacia los años setenta, como “meta ficción” (William H. Gass, Robert Scholes), en cuyo término acuñado todavía puede rastrearse una influencia del análisis literario desde el modelo lingüístico, la pragmática o la teoría del discurso. No sería la primera aplicación del prefijo *-meta* en el campo cultural si consideramos también la noción de *metapintura* formulada por Guillermo de Torre en 1951, y la noción de *metamúsica* expuesta por Julio Cortázar en *Rayuela* (1963) (Gil González, “En la frontera *meta*” 73).⁴ Visto en un sentido amplio, la definición operatoria del concepto “auto-referencialidad” designa no sólo narraciones

refers self-referentially to the station itself, but at the same time it is an allreferential message which serves to draw a distinction to all other stations (13).

⁴ La referencia que menciona Gil González pertenece a *Rayuela*, respecto a un diálogo del Club de la Serpiente: “Bueno, ya van a ser las tres—dijo Etienne sacudiéndose como si tuviera frío—. Ronald, hacé un esfuerzo, Horacio no será un genio pero es fácil sentir lo que está queriendo decirte. Lo único que podemos hacer es quedarnos un poco más y aguantar lo que venga. Y vos Horacio, ahora que me acuerdo, eso que dijiste hoy del cuadro de Rembrandt estaba bastante bien. Hay una metapintura como hay una metamúsica, y el viejo metía los brazos hasta el codo en lo que hacía. Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo. Muy peligroso para la pintura, pero en cambio... (Capítulo 28, *Rayuela*).

imaginarias (*fiction* en el sentido inglés) de carácter autoreflexivo, sino también cualquier obra de arte —verbal o no-verbal; imaginaria o argumentativa— cuyo objeto de referencia sea los procesos de representación (creación, expresión, comunicación, interpretación, lectura...). No existe un consenso único en la teoría, y por ello las definiciones se repiten con variaciones como resultado de una amplia discusión tanto en la crítica angloamericana como también en la teoría continental europea. Por estos motivos, resulta bastante común encontrar una extensa nómina de vocablos en la revisión crítica de las últimas décadas. Lo que sigue es una muestra poco representativa respecto a esta discusión: meta-texto, aliteratura, meta-narración, irrealismo, anti-novela, intertextualidad, novela reflexiva, hipertextualidad, literatura de segundo grado, novela autoconsciente, narcisista, literatura del agotamiento, texto espejo, así como también expresiones como *fabulation*, *mise en abyme*, *récit spéculaire*, *self-begetting novel*, *surfiction*, entre otra terminología usada por la crítica en el plano narrativo (Dotras 27; Orejas 22; Quesada 26). Resulta irónico, por el contrario, que en el ámbito hispánico la auto-referencialidad representó un vacío crítico. De ahí que en el número monográfico de la *Revista Anthropos* que fue dedicado a “Metaliteratura y metaficción: Balance crítico y perspectivas comparadas” (2005) Antonio J. Gil González suscriba la siguiente conclusión:

Por último, parece oportuno destacar algunas carencias igualmente perceptibles a estas alturas, muy especialmente en nuestro propio entorno, que no ha dedicado a un dominio tan consolidado como el que nos ocupa desde hace décadas, ningún congreso o reunión científica de alcance, no ha producido ningún volumen colectivo, compilaciones de los trabajos fundamentales, y ni siquiera traducido algunas de las fuentes del canon angloamericano sobre las que se ha cimentado la investigación en este dominio—los casos de las monografías de

Robert Alter, Robert Scholes, Linda Hutcheon, Patricia Waugh o Robert Spire resultan, a día de hoy, verdaderamente lacerantes. (Gil González, “Variaciones” 21)⁵

En este punto conviene aclarar que no es mi intención proponer una cronología o una “historia crítica” de esta categoría en lengua castellana. Después de todo, ya es casi un lugar común que toda revisión bibliográfica en lengua española recapitule una *historia crítica* de los estudios de la auto-referencialidad, la metaficción (Orejas, Rodenas de Moya) o la metanovela (García, Quesada Gómez), según sea el caso, como primer capítulo introductorio. Como bien advierte el estudio de Carlos Javier García refiriéndose a los estudios dedicados a este mismo tópico: “[...] todas las monografías sobre el tema organizan su exposición de forma análoga. Comienzan por proponer una definición del concepto, que a continuación aplican a un grupo de textos” (14). Pero lo cierto, sin embargo, es que con esta metodología sólo repetiría una misma condición: que la erudición subordine al necesario análisis crítico. E inclusive, con este método se repetiría el hecho de que toda ‘historia’ contiene en sí una estructura-narrativa [*emplotment*] justificada por una u otra premisa operativa. O dicho de otro modo, toda historia evidencia una

⁵ De forma similar, en el mismo *dossier* Domingo Ródenas de Moya añade: “[...] y mucho menos los trabajos de Mas’ud Zavarzadeh (1976), Inger Christensen (1982 [1981]), Larry McCaffrey (1982) o Rüdiger Imhof (1986) [...] Tampoco tengo noticia de ninguna revista académica que, hasta ahora, haya dedicado un número monográfico al tema, a semejanza de lo que hizo en el 2000 la revista *Narratologie*, de la Université de Nice-Sophia Antipolis, cuya tercera entrega se consagró a *La Métatextualité*, coordinada por Alain Tassel” (42-43). En los últimos años, y a nivel de ámbito hispánico, la constitución de la *Red de Investigación sobre Metaficción en el Ámbito Hispánico* en marzo de 2009 ha facilitado la celebración de diferentes congresos y seminarios internacionales como el I Primer Coloquio Internacional (*Meta*)escrituras hispánicas, celebrado en la Universidad de Bamberg en 2009; también el II Seminario Internacional *La galaxia metaficcional. Provocaciones teóricas y desafíos críticos* que tuvo lugar en la Universidad Nacional de Mar del Plata en 2010; así como también III Seminario *Límites de la metaficción* organizado por la Universidad de Salamanca en 2011; el Segundo Coloquio Internacional *AutoRepresentacioneS*, organizado por el Centre Interlangues de la Universidad de Borgoña en Dijon en 2012, entre otros. Entre volúmenes monográficos, además del número 208 de la *Revista Anthropos*, se puede nombrar el dossier del *Boletín Hispánico Helvético* N^o 17-18, y el dossier de la revista argentina *Celehis* en el año 2011.

tensión que va de “literary history as narrative to literary history as reference archive” (Arac, “What good” 1). En virtud de ello, resultaría mucho más productivo discutir *por qué* en el caso de Latinoamérica, el concepto de la auto-referencialidad —y en el caso específico de la literatura, la ‘metaficción’— estuvo condicionado por el debate de la posmodernidad. Primero, dado que a pesar del evidente ejercicio de la auto-referencialidad literaria en el teatro renacentista, el barroco español e incluso la prosa medieval castellana, la teorización sobre ésta coincide en el tiempo y se identifica (y se estimula) con la autoconsciencia lúdica y posmoderna (Gil González, “En la frontera *meta*” 71). Segundo, porque en la práctica, tanto las características de uno como de otro se superponen. O en los términos de Catalina Quesada Gómez: “Se produce así una especie de sinécdoque mediante la que se identifica al todo con la parte, cuando se trata más bien inclusión (*gnomon*), pero no de identificación total” (*Metanovela* 61). Tercero, porque implícitamente aceptando aquella referencia sobre la ‘posmodernidad’, se continúa un modelo de lectura para “fechar” históricamente el problema y enmarcarlo desde aquel *giro cultural* (sociedad post-industrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo) de las sociedades contemporáneas.

¿Cómo justificar entonces la aplicación de la teoría de la posmodernidad como una categoría interpretativa para la auto-referencialidad? ¿Cómo aplicar estos conceptos que emergen en espacios con condiciones de ‘transcurso’ diferente (la frase es de George Yúdice para la voz ‘desarrollo’ o ‘progreso’) para interpretar prácticas literarias en distintas formaciones regionales-nacionales? En este sentido, David Harvey tiene razón cuando advierte que el posmodernismo mimetiza prácticas sociales, económicas y políticas de la sociedad; pero con esta misma retórica, según sostiene, “si bien el pensamiento posmodernista abre una perspectiva radical al reconocer la autenticidad de otras voces, cierra el acceso inmediatamente de esas otras voces a fuentes más

universales de poder, al guetificarlas dentro de una otredad opaca, la especificidad de este o aquel juego del lenguaje” (*La condición* 138). Por esta razón se hace necesario historizar esta inter-relación de la teoría de la posmodernidad con la auto-referencialidad y su influencia en los Estudios Latinoamericanos, y también discutir si constituye o no una respuesta ante una situación histórica social específica. A modo de introducción, puede discutirse brevemente el influyente ensayo “El territorio y el mapa: ¿para qué metaficción?” (1996) de Carlos Rincón, dado que su propuesta —casi una cartografía conceptual del concepto ‘metaficción’— está construida sobre modelos teóricos y casos de estudio europeos y estadounidenses, casi exclusivamente, en la mayor parte de su argumentación. Esto significa que en “El territorio y el mapa”, si bien el estudio de Rincón resume comprensivamente la evolución de concepto en específico a lo largo de unos treinta años, lo cierto es que también necesita *fechar* el término ‘metaficción’ a partir de los años 1970, y relacionarlo con modelos discursivos asociados a la posmodernidad. Su tesis inclusive adelanta una definición y algunos atributos que lo significan:

El término “metaficción” es de 1970, dentro de la formación discursiva norteamericana, sinónimo de ficción postmoderna. En la década de los sesenta los tanteos fueron la regla. Se trataba de encontrar una definición especificadora, dentro de la búsqueda de un lenguaje crítico adecuado para una ficción que resultaba, a ojos vista, diferente de la ficción moderna. Entre sus características se discernía la autorreflexividad, la autoconsciencia, gracias a las cuales esa ficción se refería a su propio carácter ficticio, para mostrarlo—es decir, para mostrar su convencionalidad—y tematizar su proceso de escritura. (Rincón, *No simultaneidad* 143)

Lo característico de la propuesta de Rincón es la aceptación de un específico marco cronológico que parte del ensayo “The Literature of Exhaustion” (1967) de John Barth, y, de *Cross the Border- Closet he Gap: Posmodernism* (1969) de Leslie Fieldler. De Fieldler cita su posición sobre “la agonía de lo moderno literario”; para el caso de Barth, Rincón le reconoce el valor de primer precedente aunque sin realizar un análisis de la fundamentación de su argumento (lo que conllevará a un reconocimiento implícito, pero también cuestionable, de la génesis del concepto y su posible aplicación para el caso latinoamericano). Por ejemplo, si esta es la génesis del concepto para el estudio de Rincón, entonces, es necesario discutir algunas de las fuentes y premisas que originalmente fueron consideradas por Barth (quien constituye la primera fuente de Rincón). En vista de lo anterior, algunas preguntas son necesarias: (i) *qué* marco histórico utiliza Barth para su definición de literatura, (ii) *cuál* es la condición necesaria en su definición de escritor, (iii) *cuál* es su tesis principal.

Por el contrario, el artículo de Rincón sólo se limita a subrayar que “los trabajos poetológicos descriptivos de los textos postmodernos impusieron a comienzos de los años ochenta un concepto como sinónimo de ficción posmoderna: *metaficción*” (*La no simultaneidad* 31); que Borges constituye el paradigma de Barth; y que para Barth la ficción posmoderna constituye “el elogio de una ficción auto-reflexiva que existe a partir de un *agotamiento* de la ficción moderna” (145; subrayado mío). En este punto, conviene recordar que Barth más que un teórico de la literatura, es un escritor (novelista y cuentista) que defiende la pasión por su literatura y su específica tesis sobre “la literatura del agotamiento” con la misma convicción por lo menos hasta el año 1984, fecha de re-publicación del artículo. Esto explica por qué por “exhaustion” refiere a “the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities—by no means necessarily a cause of despair” (64). Así, Beckett, Nabokov y sobre

todo Borges (“technically up-to-date artist”) representan paradigmas cuyos trabajos responden *temáticamente y técnicamente*, sostiene Barth, “in an age of ultimacies and «final solutions»” (67).

Recapitulando lo dicho: Barth —y a la vez Rincón— proponen una aproximación al tópico de la auto-referencialidad desde un lugar de enunciación específico. En el primero, la tesis central es: “But the main line of its argument I stand by: that virtuosity is a virtue, and that what artists feel about the state of the world and the state of the art is less important than what they do with the feeling” (Barth, “Literature” 64). Mejor dicho: su propuesta central, literalmente, tiene como punto de partida asumir un particular *virtuosismo*, *habilidad* [*skill*] o *especialización* como palabra clave para la concepción del concepto de metaficción, y en un sentido amplio, la noción de literatura.⁶ No resulta una exageración afirmar que para Barth todavía el centro de su tesis gira sobre la doctrina del “genio artístico”, sin necesariamente historizar condiciones de producción específicos. Ahora bien, lo que me interesa subrayar con Barth (y con la lectura de Rincón) es que una interpretación que siga esta línea de análisis produce un costo (teórico)

⁶ En la interpretación de Rincón, “la ficción posmoderna sería algo así como la superación de las oposiciones de la novela a lo Balzac-Tolstoi de un lado, y a lo Virginia Woolf-Robert Musil, del otro, y a la vez entre esas novelas y a la novela a lo Conan Doyle-Corín Tellado” (29). Además de cuestionar esta proposición, sería importante una nueva evaluación de los casos de estudio referidos por Rincón porque existe una *duplicación* de la cita bibliográfica, es decir, presenta un doble nivel de ejemplos citados: primero, la selección de ejemplos citados de la (a) teoría anglo-americana; y segundo, (b) aquella ejemplificación puesta en práctica por Rincón (la adaptación al caso latinoamericano). Su ensayo selecciona principalmente a: John Barth, Larry McCaffery, Patricia Waugh y muy brevemente el estudio de Linda Hutcheon, para teorizar la de auto-referencialidad. El resultado de esta antología crítica *personal*, por lo tanto, implica una parcialización de los ejemplos con obras de Borges, Barth, Pynchon, Barthelme, Coover, Fowles, etc. Conviene incluir aquí una cita de Barth sobre Borges que puede dejar más claro los valores literarios con los que se enuncia la tesis. De hecho, casi dos tercios del ensayo está dedicado a Borges, de quien afirma: “Moreover, like all Borges’s work, it illustrates in other of its aspects my subject: how an artist may paradoxically turn the felt of ultimacies of our time into material and means for his work—*paradoxically*, because by doing so he transcends what had appeared to be his refutation, in the same way that the mystic who transcends finitude is said to be enabled to live, spiritually and physically, in the finite world” (Barth 71).

significativo al omitir otras aproximaciones críticas de la literatura y teoría comparada. Por ejemplo, en *Partial Magic* (1975) Robert Alter propuso el estudio de la metaficción desde la tradición peninsular, con *Don Quijote*, y no con Borges (a quien le dedica sólo una refutación final a modo de conclusión). Permítaseme una asociación: ya Doris Sommer sostenía que los escritores del *Boom* “proclamaban ser huérfanos literarios, y por lo tanto, libres para ser aprendices en el extranjero” (*Ficciones* 17). En esta misma línea, no es arbitrario preguntarse cuál es el costo de privilegiar referencias críticas en donde está ausente una literatura *anterior* a la llamada posmodernidad.⁷

Por condición metodológica, entonces, sería necesario si no una definición operatoria de la autorreferencia narrativa, por lo menos una discusión bibliográfica-teórica del problema. Así, el problema consiste en discutir el porqué de esta asociación —o mejor dicho, esta lectura interpretativa que fue preferida por parte de la crítica—, que sin duda hubiera merecido una discusión previa. Sobre todo, si consideramos la co-existencia de diferentes tradiciones crítico-teóricas con respecto a la auto-referencialidad. Es decir, además de la tradición europea que parte

⁷ Nótese a modo de ejemplo, y aunque esta lista no es exhaustiva, cómo los siguientes estudios críticos parten de una misma premisa operativa: para el caso peninsular puede nombrarse a *La novela española de metaficción* (1994) de Ana M. Dotras, también *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno* (1994) de Carlos Javier García, *Posmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana* (2002) de Santiago Juan-Navarro, también *Metaficción española en la Posmodernidad* (2003) de Antonio Sobejano-Morán, *De la autoconsciencia moderna a la metaficción posmoderna* (2003) de Patricia Cifre Wibrow, e inclusive *El sentido de la metaficción* (2015) de Luis Veres. De forma similar, para el caso latinoamericano puede citarse *La no simultaneidad de lo simultáneo: Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina* (1995) de Carlos Rincón, *Autoconsciencia y posmodernidad* (1995) de Jaime Alejandro Rodríguez, *Escritura y metaficción* (1996) de Catalina Gaspar, *La aventura metaficcional* (1997) de Carmen Bustillo, así como también *Ironías de la ficción y metaficción en el cine y la literatura* (2007) de Lauro Zavala. Estos estudios, *grosso modo*, repiten las conclusiones de la crítica anglo-americana respecto a la metaficción, ya asumida como punto de partida. En la práctica, esto quiere decir que sus estudios se fundamentan en John Barth, Robert Alter, Patricia Waugh, Linda Hutcheon, por citar los casos más recurrentes. Para una revisión de la cronología y génesis de la metaficción, o de sus conceptos análogos, véase la “Introducción” de Ana M. Dotras (9-32), como también la sección “Historia crítica de la metaficción” de Francisco G. Orejas (2003).

de las premisas del formalismo ruso y la narratología estructuralista francesa (p.e. Genette, Dällenbach), la vertiente norteamericana desarrolla una aproximación histórico-literaria que sitúa el tema con marcos temporales específicos. *Grosso modo*, existen dos tendencias: por un lado, un enfoque dominante que partió del debate de la posmodernidad; por otro, en otra línea de análisis, un conjunto de crítica que proponía una aproximación diacrónica para distinguir entre el origen del término y su práctica en la historia de la literatura (Cifre Wibrow 56; Gil González, “Variaciones” 20). Sin embargo, pese a esta diversidad de modelos teóricos, en la tradición latinoamericana la condición posmoderna se impuso como modelo para su interpretación, en su mayoría fundamentalmente elaboradas a partir de la crítica angloamericana. En los hechos, una revisión de la bibliografía teórico-crítica confirma una extendida preferencia —tanto en los estudios literarios Peninsulares y en los estudios Latinoamericanos— por teorizar la autorreferencia y metaficción bajo las mismas premisas de la posmodernidad, muchas veces casi de forma exclusiva. En muchos de estos casos, esta mención al debate de la modernidad se repite con variaciones. Las omisiones y puntos ciegos, de forma análoga, se duplican también. En la medida que la auto-referencialidad, la metaficción y el posmodernismo establecen una relación de superposición, es conveniente discutir el concepto general de "postmodernismo" en Lyotard, Jameson y también Hutcheon, estableciendo hasta qué punto este concepto es generalizable a la situación latinoamericana de los ochenta y noventa.

1.2 METAFICCIÓN Y EL DEBATE DE LA POSTMODERNIDAD

En primer lugar, en *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979) —considerada la obra fundacional del debate sobre la posmodernidad— Jean-François Lyotard define la posmodernidad como “la incredulidad con respecto a los meta-relatos” (4). En esta línea de argumentación, el término ‘meta-relato’ significa grandes interpretaciones teóricas de aplicación universal, o en términos de Lyotard “narraciones que tienen función legitimante o legitimadora” (*La posmodernidad* 31). En otras palabras, la noción de meta-relato refiere a aquellos “discursos legitimadores” sobre ciertas instituciones o creencias compartidas a nivel ideológico, social, político y científico. A modo de ejemplo, los casos más citados son: el protagonismo del sujeto moderno como lugar de la enunciación de la verdad, las legislaciones, la emancipación progresiva de la razón y de la libertad, las éticas, el enriquecimiento a través del progreso de la tecno-ciencia capitalista, la emancipación del trabajo, etc. (29). Refleja una crítica a la noción de totalidad, razón y universalidad. Si para Habermas el proyecto de la modernidad está incompleto, para el argumento de Lyotard aquellos ‘grandes relatos’ y los discursos que marcaron la modernidad —el proyecto moderno de la realización de la universalidad— han quedado destruidos y liquidados, “ya no son creíbles ni bastan para asegurar como pretendían un compromiso político, social y cultural” (*¿Qué es lo posmoderno?* 2).⁸ Así, escribe Lyotard: “La

⁸ En último término, un par de años después, Jean-François Lyotard también aplica su tesis al arte. Escribe: “¿Qué es pues lo posmoderno? ¿Qué lugar ocupa o no en el trabajo vertiginoso de las cuestiones planteadas a las reglas de la imagen y del relato? [...] Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible [...] Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho” (*La posmodernidad* 23-25).

función narrativa pierde sus functores [*functors*], el gran héroe, los grandes peligros, los grandes viajes y los grandes propósitos”. Reconociendo la existencia de una crisis cultural, su argumento central sugiere que un nuevo orden social ha cambiado las posibilidades y modos de representar: “However, we do not necessarily establish stable language combinations, and the properties of the ones we do establish are not necessarily communicable” (xxiv). En consecuencia, parece concluir, «el sujeto social mismo parece disolverse en esta diseminación de juegos de lenguaje» (Lyotard, ctdo. en Harvey 63).

Es necesario aclarar que aunque el término en sí mismo aluda a una “periodización” (histórica), en realidad, la posmodernidad no es un tiempo concreto (ni de la historia ni del pensamiento). La postmodernidad, sostiene, es una “condición” caracterizada por aquel agotamiento del proyecto de la modernidad en la dimensión de los grandes relatos legitimadores. El tópico central, en este reporte, no es precisamente el contexto de la estética sino el contexto del conocimiento. De hecho, es importante notar que Lyotard precisa la aplicación de su tesis en el acápite “El saber en las sociedades informatizadas”. El concepto posmodernidad, de este modo, implica un cuestionamiento a la “condición del saber” (conocimiento) bajo la hipótesis general de que “el saber” cambia de estatuto al mismo tiempo que “las sociedades [más desarrolladas] entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad postmoderna” (Lyotard, *Condición* 6). Por estos motivos, Lyotard afirma que sería imprudente producir una generalización. En realidad, aquella ‘condición’ postmoderna (o crisis de los relatos) sucede bajo las condiciones de la institucionalidad burguesa del liberalismo y el capitalismo transnacional en las sociedades más desarrolladas (*Condición* 4-5). El *saber*, por lo tanto, quedará afectado en dos

funciones: la investigación y la transmisión de conocimiento.⁹ Si el saber se convierte en la principal “fuerza de producción”, entonces, la mercantilización del saber dejará de ser administrado por el Estado exclusivamente. Sobre este punto en específico, Beverley reconoce que es posible leer su tesis como una crítica y una receta para una reforma del conocimiento académico y su (re)estructuración dentro de los parámetros de la institucionalidad burguesa (el liberalismo y el capitalismo transnacional) (“Sobre la situación” 459), pero también es posible pensar a Lyotard como el ideólogo de “una reforma intelectual necesaria para el capitalismo y el estado burgués en su etapa actual, y no como un intelectual de oposición” (470).

Las conclusiones de Lyotard son todavía visibles en las categorías interpretativas que efectúa una rama de la crítica. Antonio Sobejano-Morán (2003) resume las ideas de Lyotard del siguiente modo: “Contra las metanarrativas, que ofrecen una experiencia histórica totalizadora y reducen su diversidad a una lógica unidimensional, Lyotard propone un discurso de múltiples horizontes y el juego con la lengua” (3). Esto explica por qué las características que se le atribuyen a la metaficción, en diferentes estudios, contienen un mismo aire de familia. Para Patricia Waugh (1984), éstas se definen por la “uncertainty about the validity of representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions [...] a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing” (2); de forma similar, en el caso de Ana M. Dotras (1994), las características son “el antirrealismo, la autoconsciencia, la reflexividad autocrítica, su particular concepción de la función lectora y su carácter lúdico” (28).

⁹ El acápite precisa aún más sobre la naturaleza del saber bajo la hegemonía de la informática: “En lugar de ser difundidos en virtud de su valor “formativo” o de su importancia política (administrativa, diplomática, militar), puede imaginarse que los conocimientos [flujos de conocimiento] sean puestos en circulación según las mismas redes que la moneda, y que la separación pertinente a ellos deje de ser saber/ ignorancia para convertirse, como para la moneda en “conocimiento de pago/ conocimientos de inversión”, es decir conocimientos intercambiados en el marco del mantenimiento de la vida cotidiana (reconstitución de la fuerza de trabajo, “supervivencia”), versus créditos de conocimiento con vistas a optimizar las actuaciones de un programa (*La condición* 8).

Parte del estudio de Amalia Pulgarín (1995) arguye que su corpus de estudio participa de una poética posmodernista, y de este modo, repite los mismos códigos de lectura en su interpretación de la narrativa hispánica y sus “posiciones cada vez menos comprometidas y desideologizadas [así] Revisados estos contextos históricos en los países de habla española, podemos ampliar el campo de acción del posmodernismo hasta estas latitudes y en especial en el desarrollo de sus narrativas” (13). Para Jaime Alejandro Rodríguez, lo característico es que “[la escritura posmoderna] no busque la profundidad, no se organice en estructuras o diseños, no privilegie la anécdota ni elabore mitos, sino que instaure la superficialidad y el juego en su quehacer” (“Novela y posmodernidad” 14). Recientemente, Luis Veres (2015) sitúa su estudio dentro de los discursos de la crítica de la modernidad así como también de un “agotamiento de la etapa anterior, de una cierta sensación de cansancio propia del siglo XX” (11-12).

La discusión crítica sobre la relación entre Latinoamérica y posmodernidad ha sido múltiples, y dio lugar en su momento a por lo menos tres colecciones de ensayos que toda bibliografía anotada recoge: el número especial de la revista *Nuevo Texto Crítico* del segundo semestre de 1990; *The Posmodernism Debate in Latin America* (1993) editada por John Beverley y José Oviedo, y también *Posmodernidad en la periferia* (1994) antologado por Hermann Herlinghaus y Monika Walter. No existe un consenso salvo quizá la reacción y distancia frente al alto Modernismo identificado como positivista, tecnocéntrico hacia un progreso lineal (Harvey, *Condición* 23). En respuesta a las interpretaciones fundamentadas en base a Lyotard, Nelly Richard remarca no solamente los dispares procesos histórico-culturales en cada país (los cuales no comparten los mismos antecedentes de modernidad, modernización, modernismo), sino también subraya que la posmodernidad des-acredita aquella “fe tercermundista en la revolución y el nuevo hombre” (*Latinoamérica* 210-212). En esa misma línea de argumentación,

Beverley y Oviedo hacen evidente la clara coincidencia entre la expansión del posmodernismo en Europa occidental y la política hegemónica de la Nueva Derecha en los 80s, “a coincidence that gives some credence to the idea that postmodernism is a new form of cultural imperialism, the ‘American International,’ as Andreas Huyssen once put it” (*The Postmodernism Debate* 3). Así, el resultado, siguiendo la tesis de los mismos autores, sería la fetichización del *status quo*, y consecuentemente, la atenuación del urgente y radical cambio social por el diletantismo y el quietismo (3).

Así mismo, en *On the Edge* (1992), George Yúdice señala que si el carácter heterogéneo de Latinoamérica (pueblos indígenas, pobreza extrema en pueblos jóvenes, cosmopolita élites coloniales, economía informal) desafía a los *grand récits*, este desafío responde “by the uneven implementation of modernization, leading on the one hand, to contestatory projects for political, economic, and cultural decolonization, on the one hand, and on the other, to strategies for survival such as informal economies, the legal and illegal that elude government recording and control” (1-2). Inclusive, para Lyotard, su idea sobre el juego no problematiza la lógica de su propia constitución. Así para García Méndez, “al poner énfasis en la diseminación y en la inconmensurabilidad de los «juegos del lenguaje», Lyotard «babeliza» la comunidad y, al hacerlo, consagra la pulverización de los vínculos sociales, el derrumbe de la convivencialidad, la imposibilidad de construir un sujeto colectivo capaz de realizar transformaciones de orden histórico” (51). Recapitulando lo dicho: para el debate crítico sobre la postmodernidad —sobre los términos de Lyotard— éste implicaría un carácter ideológico y un conjunto de objetivos y estrategias políticas hacia aquellas “frustradas transcripciones periféricas” (Richard 213).

En segundo lugar, la tesis de Fredric Jameson también ha tenido una recepción amplia en los Estudios Latinoamericanos. En su ensayo “Postmodernism, or the Cultural Logic of Late

Capitalism” (de 1984 y luego extendido en libro en 1991), Jameson sugiere una conexión entre la emergencia de nuevas formas artísticas y un nuevo orden económico que él sitúa en el periodo de la posguerra en los Estados Unidos. Jameson intenta ofrecer una “hipótesis de periodización” de la posmodernidad al notar que las teorías de lo posmoderno comparten un aire de familia con “las generalizaciones sociológicas más ambiciosas que, casi a la vez, nos anuncian la llegada y la inauguración de todo un nuevo tipo de sociedad” (por ejemplo: la sociedad post-industrial, la sociedad de consumo, etc.) (*La lógica cultural* 25). La comparación es la siguiente: Si para aquellas teorías la formación social ya no respondería a las leyes del capitalismo clásico (la primacía de la producción, la lucha de clases); para Jameson, por contraste, nos encontramos en una etapa del capitalismo más pura que autores como Ernest Mandel denominan ‘capitalismo tardío’. Las características de aquel capitalismo tardío serían: una red creciente de control burocrático, una inter-penetración entre el gobierno y los grandes negocios, nuevas formas de organización empresarial (multi-nacionales, transnacionales), nueva división internacional del trabajo, entre otros. Aunque toda periodización tiende a borrar diferencias para proyectar una sólida homogeneidad, bajo el razonamiento de Jameson, la posmodernidad no sería un estilo sino una *dominante cultural* —tanto en lo estético como en lo político— que es el reflejo y la parte concomitante de una modificación sistemática del propio capitalismo (12, 26). Para Jameson, la cultura se convierte en un producto; similarmente, el mercado se convierte en un sustituto de sí mismo y también en una mercancía; en consecuencia, el posmodernismo constituye el consumo de la pura mercantilización como proceso. Bajo este argumento, el paradigma del posmodernismo denota y significa la lógica cultural del capitalismo tardío, en la cual la cultura posmoderna global responde a la lógica super-estructural del dominio militar y económico de Estados Unidos (27).

La argumentación de Jameson, incluso en sus términos, es *totalizante*. De hecho, su objetivo final (el “espíritu político”) es explicar un sentido general de aquella dominante cultural como “nueva norma cultural sistemática” (en oposición a la heterogeneidad) (28). En respuesta a la tesis de Jameson, la crítica, en un sentido amplio, ha encontrado dos contra-argumentos. Primero, se le cuestiona una específica aproximación etno-céntrica (dominante) para el posmodernismo, es decir, “a suppression of the multiplicity of significant difference among and within both the advanced capitalist countries and the imperialist formations” (Ahmad, citado en Beverley y Oviedo 4). Segundo, se le cuestiona también la permanente retención de un marco teórico de *tres mundos* (Third-World), el cual “impone una visión de una sociedad neo-colonial como libre de contradicciones de clase” (Ahmad, citado en Larsen 89). Por ejemplo, Jameson explica que la producción estética posmoderna repite la lógica de la producción de mercancías en general: la innovación y experimentación estética responderían a una frenética urgencia económica de producir mercancías con un aspecto novedoso. Bajo estas condiciones, algunas características de la posmodernidad serían: la muerte del sujeto (incluyendo el sujeto creativo, el *auteur*, la disipación del estilo personal), la naturaleza y función de la cultura del simulacro, la relación de este último con la cultura del espectáculo, el eclipse de toda profundidad, en especial, de la *historicidad* —tanto en la relación con la historia oficial y con la temporalidad privada— que promueve el origen del arte nostálgico o “pastiche”, entre otros (Jameson, *Periodizar* 52). Inclusive, partiendo de la esquizofrenia como desorden lingüístico (Lacan), Jameson postula una analogía entre el sujeto posmoderno y el sujeto afectado de esquizofrenia, es decir, como un sujeto reducido “a una experiencia de puros significantes materiales o, en otras palabras, a una serie de puros y desvinculados presentes en el tiempo” (Jameson, citado. en Laddaga, *Estética de laboratorio* 199).

Esta lectura “totalizante” de la posmodernidad en Latinoamérica será diferente si partimos de una premisa distinta, como ya Beverley y Oviedo apuntaron: “Globalization of capital and communications does not mean homogenization: If anything, it tends to aggravate the normal capitalist dynamics of combined and uneven development [...] producing, as in the earlier moment of Lenin’s Imperialism, the welter of conflicting national, ethnic, and regional particularism that is the stuff of the international news these days (Beverley y Oviedo 4). Bajo esta lectura, considerar el contexto político de Latinoamérica de los años 80s y 90s en específico implicaría tener presente otras formas de representación simbólica. Los contextos históricos propuestos como contra-argumento son determinantes: En Chile, una dictadura militar orquestada desde la CIA; en Nicaragua, la derrota del Sandinismo (aun después del *affaire* Irán-Contra); en el Perú, la ‘demonización’ del grupo guerrillero Sendero Luminoso bajo la categoría “terrorismo”; en Guatemala, la masacre como constante militar; entre otros. Por esta razón, para críticos como George Yúdice y Neil Larsen la referencia específica a Latinoamérica supondría otros casos de estudio, como por ejemplo: “la ética de la sobrevivencia” del testimonio de Rigoberta Menchu, la “teología de la liberación” comprometida con la revolución, el surgimiento de un feminismo latinoamericano, entre otros ejemplos. Estos serían casos de una posmodernidad que “busca dar voz a la alteridad” (Larsen, *Posmodernismo* 88) aplicada en función de contextos latinoamericanos.

En tercer lugar, merece especial atención la crítica canadiense Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), cuya publicación coincide con un periodo de transición entre el auge de la teoría de la recepción y el Nuevo Historicismo (Juan Navarro 17), y que poca recepción tuvo en la crítica latinoamericana. Lo determinante de esta primera publicación es que no incluyó el debate de la posmodernidad en su teorización. Las

razones que arguye para esta omisión son dos: primero, porque su estudio incluye una nueva aproximación diacrónica en la cual el posmodernismo precisa “to be a very limiting label for such a broad contemporary phenomenon as metafiction”, de hecho, “[Sarduy] has clearly shown that the origins of the techniques of what Barth calls the ‘posmodernism’ of García Marquez, for example, lie instead in the Spanish tradition of the *baroque*” (*Narcissistic 2*); y en segundo término, porque su omisión se fundamenta en que el enlace entre vida y arte, en la metaficción, “is reforged, on a new level—on that of the imaginative process (of storytelling), instead of on that of the product (the story told). And the new role of the reader is the vehicle of this change” (3). Precisamente esta última situación produce la paradoja mencionada en el título: el lector es forzado a admitir que *lo que lee* tiene una condición de artefacto y de arte, y de forma simultánea, es el lector quien recibe una demanda explícita “as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his life experience” (5). Así, para Hutcheon es el lector el personaje de su tesis (x). De este modo, en lugar de definir la metaficción como “mimesis of the product” (que se describe en la ficción realista), su tesis subraya que ésta debe ser referida como “mimesis of the process” (lo que incluiría la *diegesis* o el ‘storytelling,’ pero también el lenguaje en sí). Por estas razones, con este primer libro decide rechazar el término ‘posmodernismo’ y se concentra en el término ‘metaficción’, o mejor dicho, en formas textuales de auto-consciencia y sus implicaciones crítico-literarias.

Sobre el título, el uso del calificativo “narcisista” es solamente para referirse a aquellos textos que se reflejan a sí mismos (y no a los autores). Es cierto que hay un cierto grado de ironía contra la práctica de la crítica literaria también: “Both Ovid and the naiads and dryads who lament Narcissus’ change are seen ironically here as representative of those critics who lament the death of the novel—refusing to accept that the form of fiction might just have changed” (8);

pero esto no explica por sí mismo que sea posible encontrar más de una reacción por parte de la crítica. En bibliografía crítica latinoamericana, Catalina Quesada le critica fugazmente la poca claridad de su argumento: “[...] su postura resulta un tanto ambigua, pues su narcicismo es definido, ora como autorreflexivo (*a text narcissistically self-reflexive*), ora como develador o autoconsciente: ‘Narcissistic narrative is process made visible’ (44; énfasis en el original). Pero lo cierto es que el libro de Hutcheon explora y actualiza modos, técnicas y formas actualizadas de la metaficción, estableciendo una nueva tipología para el estudio de esta práctica. Resumiendo la clasificación de Hutcheon, existe: 1) una narrativa diegéticamente autoconsciente, que se presenta como diégesis (narrativa); 2) una narrativa que reconoce su constitución lingüística, que se muestran como lenguaje. En ambos casos, se pueden presentar en forma abierta o encubierta. Respecto al nivel diegético implícito, Hutcheon propone que algunas narrativas conllevan un modelo de auto-reflexión en forma internalizada y estructuralizada en la misma narrativa: la prosa policial, la literatura de fantasía, los juegos, o narraciones que estructuran su trama en base a reglas, y la literatura erótica.

Este esfuerzo por discutir las variaciones formales de la metaficción, en rigor, no es superficial. Precisamente es esta nueva tipología lo que permitiría dejar de lado la atención al lenguaje, lo que Jameson llamó la cárcel del lenguaje, o el lenguaje como justificación última de la valorización, y de este modo proponer nuevas lecturas del ejercicio de la metaficción y la auto-referencialidad desde una perspectiva que incluya la *narración* pero también los *procesos* de construcción de significado. Por ejemplo, en el caso de Cortázar, que analizaré en el siguiente capítulo, partiré de esta clasificación porque me permite escoger entre una retórica de los ‘juegos del lenguaje’ versus la teoría narrativa del juego. En última instancia, la tipología de Hutcheon intenta problematizar la novela como ‘representación’, de un lado, así como también discutir las

funciones del acto de leer, de otro. Esta última preocupación se mantiene vigente también en su ensayo “Metafictional Implications for Novelist Reference” (1987). Esto quiere decir que, en el centro de su tesis, y sobre todo, Hutcheon dirige su atención no hacia el acto de escribir, sino hacia el acto de la lectura. En este sentido, su argumento postula que es el lector quien se convierte en el “creative accomplice, the co-producer of the work” (xii).

Si bien diversas formas de auto-referencialidad han constituido un ejercicio común en la historia de la literatura—aquí Hutcheon coincide con Robert Alter en considerar a *Don Quijote* un referente—, para Hutcheon existe una metaficción que hace énfasis en el “writing process” y su producto, pero también existe un tipo de metaficción que subraya el proceso paralelo de concretización del texto, esto es, el acto de leer. Así, partiendo de un interés en los procesos de producción y recepción estética, Hutcheon sugiere en sus conclusiones: “If self-reflecting texts can actually lure the reader into participating in the creation of a novelistic universe, perhaps he can also be seduced into action—even direct political action” (155). Al contrario, esta posibilidad de interpretación orientada al lector no tuvo acogida por los Estudios Latinoamericanos, y en un sentido general, las teorías orientadas al lector constituyen un vacío crítico en la tradición latinoamericana. Esta primera tesis de Hutcheon de inicios de los años ochenta coloca a la crítica hispánica en la situación de admitir su exclusiva atención al sujeto letrado subordinando y excluyendo, desde la crítica, la participación del lector en la historia de la literatura. La conclusión final de *Narcissistic Narrative* es: “To read is to act; to act is both to interpret and to create anew—to be revolutionary, perhaps in political as well as literary terms” (161).

En este punto, es justo reconocer también que años más tarde, Hutcheon hace un *mea culpa* en el prefacio de la re-edición de 2013 de *Narcissistic Narrative* sobre la omisión del tema de la posmodernidad en los siguientes términos:

But, in retrospect, I can now see that the postmodern was actually something different: it added a whole other dimension to the self-reflective fictional strain that I was studying—and that was an intense awareness of history and its modes of telling. Postmodern fiction would engage with the contemporaneous rethinking of historiography, asking such questions as: what gets recorded of the past? Whose stories get told, and why? What gets saved in the archive and why? (*Narcissistic ix*).

Con una aproximación diferente, en sus siguientes libros, como *A Poetics of Modernism: History, Theory and Fiction* (1988) y también *The Politics of Postmodernism* (1989), estudió aquellos puntos de superposición (puntos de contacto) entre teoría y práctica estética, a la que denomina la “poética del posmodernismo”. Sin ser un elogio ni un cuestionamiento directo, el primer libro expande su radio de discusión hacia consideraciones históricas e ideológicas que problematizan tanto el concepto de historia como el de literatura (*Poetics x*). En este sentido, la definición de Hutcheon significa: “[...] a cultural activity that can be discerned in most art forms and many currents of thought today, what I want to call postmodernism is fundamentally contradictory, resolutely historical, and inescapably political” (*Poetics 4*). En su tesis, aquella hipotética contradicción opera de dos formas: de un lado, el posmodernismo impugna doctrinas (*tenet*) de la ideología dominante como la originalidad y la unicidad artísticas, incluso nociones capitalistas de propiedad y posesión; pero de otro lado, cuestiona “assumptions about what constitutes historical knowledge” demostrando así que toda práctica cultural tiene un subtexto

ideológico que determina las condiciones de posibilidad de la producción de significado (*Poetics* xii-xiii). Así, la contradicción en esta ‘cultura’ dominante, liberal y humanista es manifiesta porque “It does not deny it [...] Instead, it contests it from within its own assumptions” (6). En oposición al esquema de Jameson, la finalidad de esta poética es hacer evidente la paradojas que resultan del encuentro entre las formas autorreflexivas y un nuevo interés por lo histórico, lo social y lo político que caracteriza a la cultura posmoderna (Juan Navarro 24).

Bajo esta línea de análisis, su principal caso de estudio será el género de la novela, en especial una forma particular a la que llama “metaficción historiográfica”, a la que considera el modelo más representativo de la literatura posmoderna. Siguiendo la lectura de Hutcheon, por más que definamos las obras con atributos autorreferenciales y reflexivos, estas obras acaban por afirmar su sujeción a la historia y la historia es incapaz de escapar a las limitaciones de toda construcción cultural (Juan Navarro 24). Es decir: La tensión que co-existe es entre la auto-referencialidad y la contextualización. La metaficción historiográfica, entonces, se define como auto-reflexiva (*self-reflexive*) e incluso paródica, cuestionando eventos y personajes históricos, y trabajando desde las convenciones mismas para luego subvertirlas. Para Hutcheon ésta “[...] keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here—just unresolved contradiction” (*Poetics* 106). Existe, sin embargo, una distinción: a diferencia de la radical metaficción del modernismo tardío, la metaficción historiográfica “attempts to demarginalize the literary through confrontation with the historical, and it does so both thematically and formally” (108). Así, los novelistas son autoconscientes de que la narración ficticia y la narración histórica son construcciones y esta problemática es representada en sus textos. Por estos motivos, Hutcheon afirma que la ficción posmodernista

sugiere re-escribir o re-representar el pasado, y consecuentemente, estar abiertos al presente para prevenir ser conclusivo y teleológico (110). Siguiendo su argumentación, la ficción *versus* la historia se explica en los siguientes términos:

Historiographic metafiction refutes the natural or common-sense methods of distinguishing between historical fact and fiction. It refuses the view that only history has a truth claim, both by questioning the ground of that claim in historiography and by asserting that both history and fiction are discourses, human constructs, signifying systems, and both derive their major claim to truth from that identity. This kind of postmodern fiction also refuses the relegation of the extratextual past to the domain of historiography in the name of the autonomy of art. (*Poetics* 93)

Recapitulando su idea de la metaficción historiográfica: La metaficción cuestiona el referente, pero el referente es la historia.¹⁰ En este tipo de novelas historiográficas se incluyen personajes y situaciones problemáticas pertenecientes a la historia, que precisamente cuestionan las pretensiones de objetividad del discurso histórico. Dicho en otras palabras, “por muy autorreferenciales y reflexivas que puedan ser, tales obras acaban por afirmar su sujeción a la historia, pero la historia igualmente se muestra incapaz de escapar a las limitaciones de toda

¹⁰ En el siguiente libro, *Politics of Postmodernism* Hutcheon continua la misma tesis: el posmodernismo, como fenómeno cultural, no es ni a-histórico ni des-historizado, sino una empresa contradictoria que “takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement” (*Politics* 1). Así, este libro re-estudia el posmodernismo relacionándolo —sobre todo en los casos de estudio— ya no únicamente con la narrativa sino también con manifestaciones artísticas como la arquitectura, pintura, escultura, cine, video, danza, historiografía, entre otros: “Postmodernism art cannot but be political, at least in the sense that its representation—its images and stories—are anything but neutral, however, ‘aestheticized’ they may appear to be in their parodic self-reflexivity. While the postmodern has no effective theory of agency that enables a move into political action, it does work to turn its inevitable ideological groundings into a site of de-naturalizing critique” (3).

construcción cultural” (Navarro 24). De hecho, este ha sido el marco teórico que mayor influencia ha tenido en la crítica hispánica, como se evidencia en los estudios de Santiago Juan Navarro, Amalia Pulgarín, y también Antonio Sobejano-Morán para estudiar novelas como *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Los perros del paraíso* de Abel Posse, *El General en su laberinto* de García Márquez, *El libro de Manuel* de Julio Cortázar, entre otros. Sin duda es posible utilizar este esquema teórico para analizar parte de las novelas de Cortázar (*El libro de Manuel*, por ejemplo), y parte de la obra de Bolaño (donde el contexto es la dictadura militar de Chile). Sin embargo, es importante decir que el límite de la teoría de Hutcheon fue la estricta ecuación entre posmodernismo y ‘metaficción historiográfica’. La historia y la novela comparten convenciones: “selection, organization, diegesis, anecdote, temporal pacing and emplotment” (111). Lo que no quiere decir que sean parte del mismo discurso. La preocupación histórica no siempre es la dominante que define la mayor parte de la literatura latinoamericana del siglo XXI. Juan Navarro ha apuntado de manera muy certera: “Concluir como Hutcheon, que toda narrativa posmodernista es historiográfica excluiría del movimiento a muchos autores experimentales [y] quedarían relegados al grupo de los ‘ultramodernistas’, auténtico cajón de sastre al que Hutcheon relega a todo autor cuya obra metaficticia carece de un genuino interés por lo historiográfico” (26).

La posmodernidad tiene que ver inevitablemente con la ideología de la representación, lo que incluye la ideología de la *auto*-representación. Así, el siguiente paso en la teorización de Hutcheon resulta casi obvio y fundamental: el cuestionamiento de la *historia literaria* en las “national literary historical narrative”. Así, la antología *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory* (2002) coordinado por Linda Hutcheon y Mario J. Valdez abre un diálogo con la teoría poscolonial incluyendo ensayos de Walter D. Mignolo, Homi Bhabha, Stephen Greenblatt,

entre otros. Un dato adicional es importante para finalizar este acápite: para la re-impresión de *The Politics of Postmodernism* (1989, 2002), Hutcheon incluye un epílogo donde sugiere que, en su lectura, el posmodernismo ya ha caducado, o en todo caso, se ha institucionalizado y transformado en un contra-discurso genérico que coincide en fines y medios con las políticas de identidad, en ambos contextos con “focus on difference and excentricity, and interest in the hybrid, the heterogenous, and the local, and an interrogative and decosntructing mode of analysis” (“Epilogue” 166). Pero añade también: “[...] in short, you cannot sit on the postmodern fence and be ethical in postcolonial terms. If postmodernism is not morally bankrupt, it is certainly severely ethically limited” (174). Finalmente, en sus palabras, el “modernismo” como el “posmodernismo” solamente fue “heuristic labels” que usa la crítica para enmarcar cambios y continuidades culturales (181).

1.3 DEFINICIONES OPERATORIAS: EL OTRO MARCO DIACRÓNICO

¿Pero, qué sucede si el análisis de la auto-referencialidad se sitúa desde de un marco diacrónico que, en lugar de comparar novelas publicadas más o menos en una misma época, incluya operaciones culturales a partir de un sistema-mundo que se expande desde la primera modernidad? Hasta este punto, mi intención fue explorar aquellas teorizaciones que influyeron en la discusión sobre la auto-referencialidad y metaficción en Latinoamérica en los años ochenta y noventa. Algunas conclusiones son importantes de subrayar. Primero: al delimitar mi estudio a los Estudios Latinoamericanos, la revisión bibliográfica me permitió identificar el uso de las mismas *fuentes* teóricas (crítica angloamericana y teoría continental europea) que la crítica hispánica peninsular como la latinoamericana comparten: Lyotard, Jameson y Hutcheon.

Segundo: precisamente fue esta común y repetida fuente lo que me permitió concluir que para los estudios literarios hispánicos la auto-referencialidad y la metaficción se interpreta desde una correspondencia con el debate de la posmodernidad casi de forma unánime. Los estudios de Lauro Zavala, Carlos Rincón, Antonio Sobejano-Morán, Santiago Juan Navarro, Ana M. Dotras constituyen los casos más citados. Tercero: esta misma coincidencia de fuentes teóricas me permite identificar, *ab contrario*, una característica diferencial para la crítica latinoamericana: la omisión de la tesis de Robert Alter (University of California, Berkeley) y la de Robert Scholes (Brown University), que son aquellas que proponen una aproximación diacrónica a este tópico. Scholes, incluso, sugirió correspondencias entre la metaficción y el *exemplum* medieval. Esta serie de consideraciones me llevan a formular una situación de hecho: que mientras la crítica peninsular discute la tesis de Scholes como cuestión previa, la crítica latinoamericana se caracteriza por la omisión de esta discusión teórica como problema preliminar.

La conclusión es evidente: lo que está en juego sería la inclusión o la omisión de una relación trasatlántica. Por cuestión metodológica, será necesario explorar qué consecuencias derivan de la omisión del planteamiento de Alter y sobre todo de Scholes. Consideremos, como punto de partida, que con el *exemplum*— en de la prosa medieval peninsular—se buscaba una consciencia lingüística y una unidad territorial en directa asociación con una identidad política y afirmación social (Gómez Redondo 59). La broma en la academia —estoy parafraseando— afirma: ¿para qué regresar a la Edad Media cuando el consenso era problematizar la posmodernidad? En el contexto de los años 60 y 70 esta afirmación resultaba convincente. Por ello, las referencias al medioevo en los estudios hispánicos se reducían a la mención cuando no a la directa omisión. Estudiar la auto-referencialidad desde Jameson, por ejemplo, conllevaba situar la discusión desde las condiciones sintomáticas de la posmodernidad que se atribuyen a los

cambios culturales y la transformación en los modos de producción. Si este fue el punto cronológico de partida, puede entenderse por qué la aproximación teórica de los estudios literarios latinoamericanos partió desde un lugar de enunciación bastante específico.

En cambio, casi en una dirección contraria, la tesis de Alter en *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975) y luego la tesis de Scholes en *Fabulation and Metafiction* (1979) me permiten esbozar una nueva aproximación diacrónica al problema de la auto-referencialidad —alternativo al debate de la posmodernidad—, que conlleva mi argumento a conclusiones diferentes. Después de todo, ambos críticos norteamericanos desarrollaron sus ideas a partir de tópicos directamente relacionados con la literatura peninsular y latinoamericana. Y esta referencia a este espacio geo-político permite una conversación desde un marco teórico interdisciplinario que discuta no sólo la circulación de una literatura a ambos lados del Atlántico, sino también la práctica de la autoreferencialidad en espacios de contacto que reflejan procesos de aculturación, migración, colonialismo, de un lado; y estrategias de resistencias, reproducción, burla y apropiación de aparatos discursivos destinados a reducirlo y/o producirlo como otro (Castro-Klaren, *Teoría* 965). En lo que sigue intentaré justificar por qué una nueva definición operatoria de la auto-referencialidad y la metaficción conducen a nuevas lecturas de su práctica en la literatura contemporánea latinoamericana. Mi objetivo final con esta introducción es proponer una relectura del concepto de la ficción autorreferencial asociado al concepto de pedagogía.

En primer lugar, Robert Alter desarrolla su tesis en *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), cuyo estudio es incluido en la mayor parte de la bibliografía anotada especializada. En este sentido, Ana María Dotras reconoce que el valor de Alter está en “[...] situarse entre los que inician el estudio de la narrativa metaficticia [que], a pesar de estar poco

desarrollada, establece las bases para el análisis de esta tendencia novelística” (Dotras 21). El argumento central en *Partial Magic* es el siguiente:

One could scarcely deny that both moral and social realism have been at the heart of many major manifestations of the novel in its checkered history of more than three and half centuries. What I should try to show through the chapters that follow is that in many important novelist from Renaissance Spain to contemporary France and America the realistic enterprise has been enterprise has been enormously complicated and qualified by the writer’s awareness that fictions are never real things, that literary realism is a tantalizing contradiction in terms. [...] Ontological critique in the novel, moreover, is carried on typically not as a discursive exposition but as a critical exploration through the technical manipulation of the very form that puports to represent reality.” (X)

En buena medida, el estudio de Alter reivindica una tradición de novelas auto-referenciales visible desde el Renacimiento español hasta la literatura del siglo XX. Alter propone una definición basada en la categoría *self-conscious*, cuyas características serían: a) auto-reflexionar y jactarse de su condición de “artificio”, y consecuentemente, b) explorar la problemática relación entre ‘artificio’ versus ‘realidad’ (x). Para ejemplificar esta tesis, su estudio desarrolla una progresión diacrónica que se inicia desde una obra canónica para la tradición hispánica: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605). Este argumento merece algunas observaciones. No es una casualidad que el título del libro evoca el conocido ensayo “Magias parciales del *Quijote*” publicado por Jorge Luis Borges en *Otras inquisiciones* (1952). Tampoco es una casualidad que el calificativo de ‘novela auto-consciente’ provenga de la crítica especializada dado que E.C. Riley en *Cervantes’ Theory of the Novel* (1962) ya

calificaba al *Quijote* como una ‘novela-autoconsciente’ (Orejas 38). En la lectura de Alter hay un fuerte énfasis en remarcar el uso de la experimentación, o en sus términos, “en el artificio”. Es de notar que a diferencia de Scholes, *Partial Magic* propone que “la novela auto-consciente actual se complace más que nunca, onánisticamente, en su propio arte” (Dotras 21). En palabras de Alter: “The novelist, in other words, pointedly asks us to watch how he makes his novel, what is invoked technically and theoretically in the making, as the novel unfolds” (xiii).

Lo determinante para Alter es que el debate de la metaficción, que él prefiere denominar “novela auto-consciente”, empieza con la refutación del tópico del Realismo. Por esta razón, su estudio se inicia proponiendo una dicotomía entre ‘ficción’ y ‘realidad’, entre *seriousness* and *playfulness* (ix). En un principio sostiene que ‘el juego’ excluye la seriedad. Pero también, en un sentido general, su premisa de partida es un cuestionamiento al monopolio de la “representación verosímil”, considerando que “The fact that at least three of the supreme masterpieces of English fiction are supremely playful novels has not deterred the critical proponents of seriousness [...]” (ix). Lo curioso es que para la crítica latinoamericana, autores como Quesada González sólo simplifiquen este aspecto de su tesis, resaltando una cita de Alter: que este género está “limitado por el conocimiento de los escritores de que las ficciones no son nunca reales, que el *realismo literario* es una seductora contradicción de términos” (Alter, citado en Quesada 38; énfasis en la traducción). El énfasis sería distinto si se prestara atención al marco diacrónico. De hecho, el acercamiento histórico de Alter hace evidente una genealogía que se desarrolla desde el lado de la literatura europea y desde la primera modernidad: sus representantes serían Cervantes, Sterne, Diderot, hasta llegar a autores del siglo XX como Nabokov. No resulta una casualidad que cada uno represente a un país con estructuras similares; es decir, la nómina de autores anuncia un mapa geopolítico de países con una tradición histórica semi-feudal como muchas repúblicas

latinoamericanas. Por ello, esta argumentación de Alter permite identificar en esta misma genealogía una correspondencia trasatlántica entre una literatura de metaficción históricamente producida entre la metrópoli y sus colonias, entre el centro y la periferia. En otras palabras, la cronología propuesta por Alter me lleva a explorar una nueva *episteme* de la auto-referencialidad y la metaficción donde ésta ya no es síntoma contemporáneo, sino mas bien una estructura de ficción —con medios y fines— que circuló a ambos lados del Atlántico desde el siglo XV.

En segundo lugar, Robert Scholes—hoy, Profesor Emérito del Department of Modern Culture and Media, Brown University—desarrolló inicialmente su tesis en “Metafiction” (1970), ensayo publicado por *The Iowa Review*. El hecho es que la crítica hispánica dedica más atención a este ensayo, que en realidad fue su primer argumento con referencia a este tema, repitiendo las conclusiones de 1970 en donde todavía él afirmaba de forma preliminar la siguiente tesis:

Metafiction assimilates all the perspectives of criticism into the fictional process itself. It may emphasize structural, formal, behavioral, or philosophical qualities, but most writers of metafiction are thoroughly aware of all these possibilities and are likely to have experimented with all of them [...] it attempts, among other things, to assault or transcend the laws of the fiction—an undertaking which can only be achieved from within fictional form (“Metafiction” 108-09).

Es cierto que en este primerísimo ensayo Scholes enunciaba la autorreflexividad y autocrítica como características (experimentales) determinantes para la ficción contemporánea. Pero irónicamente el valor de su tesis fue reducida —y casi generalizada— a un énfasis sólo por lo “experimental”. Dotras, por ejemplo, resume su primera tesis en los siguientes términos: “Scholes hace referencia a un nuevo tipo de ficción, de carácter experimental, que se caracteriza

por la conciencia de ficcionalidad, la autoreflexividad y la autocrítica” (13). Desde una lectura un poco más detallada, puede afirmarse que Scholes sí desarrolla una teorización de la naturaleza de la metaficción contemporánea “to understand why it is experimental and how it is experimental” (“Metafiction” 100). Pero sobre todo, establece cuatro formas básicas de ficción: el *romance*, la novela, el mito y la alegoría. Cada una de estas formas corresponde a una aproximación crítica respectiva: formal, conductual, estructural y filosófica. A partir de esta clasificación, entonces, se afirma que la metaficción incluye y asimila todas las perspectivas críticas. Esta es su primerísima tesis que data de 1970. En la bibliografía crítica, esta primera argumentación ya ha sido refutada. En el caso de los estudios hispánicos, destaca la crítica de Robert C. Spires en *Beyond the Metafictional Mode* (1984). Aquí, no es mi intención específica problematizar ni aquella primera tesis de Scholes ni la refutación de Spires. Spires, después de todo, propone una nueva definición de la metaficción en la cual “Metafiction cannot escape its own prison-house of fiction” (16).

Lo fundamental de la propuesta de Scholes se desarrolla en sus subsiguientes ensayos. Compárese las diferencias entre su primera tesis y una segunda esbozada en la introducción de *Fabulation and Metafiction* (1979). En su primerísima tesis (1970), la más citada, se desarrollan cuatro casos de estudio, cuyos autores son mencionados con anticipación en los cuatro epígrafes: John Barth, Donald Bartheleme, Robert Coover y W.H. Gass. En su segunda tesis, hay un giro sustancial (y de corte histórico) en las fuentes primarias. Así, en “Introduction: Of Fabulators, Fabulation and Metafiction” (1979) la tesis se inicia haciendo alusión a William Caxton (c. 1422 – c. 1491) y también a Petrus Alphonsi (nacido en fecha desconocida en Huesca, Al-Andalus, en el siglo XI), autor del *Disciplina Clericalis* (colección de *exemplum* cristianos, árabes y judíos). En rigor, su segunda tesis re-articula la genealogía de metaficción al enmarcarla desde la prosa

medieval de la Edad Media proponiendo una asociación directa entre la metaficción, la fábula y el *exemplum* medieval. Este nuevo marco diacrónico constituye mi punto de partida.

En principio, acepto como concesión que su caso de estudio es, en específico, una traducción al inglés antiguo escrito y editado por William Caxton (uno de los primeros impresores británicos) en 1484. Pero es de notar también que el relato reproducido, siguiendo la explicación de Scholes, es una adaptación de uno de los *exemplum* del *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso de Huesca conocido también como Rabí Moses Sephardi antes de su bautizo cristiano y conversión a la “Santa Fé Católica” alrededor del primer tercio del siglo XII en la España del medioevo. De hecho, para los estudios hispánicos esta asociación no sería irrelevante porque establece una correspondencia entre auto-referencialidad, metaficción y tópicos literarios como el *exemplum* medieval y el relato enmarcado (o *frame-tale*) en lengua “castellana”, en específico en la Península Ibérica. Recordemos que para Lacarra, “La presencia en la Península de dos culturas orientales —árabe y hebrea—supuso la entrada de la corriente narrativa y sentencial a la que ambos pueblos eran muy aficionados” (“Introducción” 23). Si esto es así, la introducción a *Fabulation and Metafiction* (1979) sitúa y problematiza el estudio de la auto-referencialidad y la metaficción conectándola con la historia y con espacios de a-culturación y transculturación propios de la condición histórica castellana durante la primera mitad del siglo XIV.

Lo que sigue es la reproducción textual de la fábula en inglés antiguo, que Robert Scholes presenta en la versión de William Caxton, quien “turned the eight fable of Alfonse into English in 1484” (*Fabulation* 1):

A disciple was sometime, which took his pleasure to rehearse and tell many fables; the which prayed to his master that he would rehearse unto him a long fable. To whom the master answered, “Keep and beware well that it hap not tu us as it happened to

a King and his fabulator.” And the disciple answered, “My master, I pray thee to tell to me how it befell.” And then the master said to his disciple:

“Sometimes was a King which had a fabulator, the which rehearsed to him at every time that he would sleep five fables for to rejoice the King and for to make him fall into a sleep. It befell then on a day that the King was much sorrowful and so heavy that he could in no wise fall asleep. And after that the said fabulator had told and rehearsed his five fables the King desired to hear more. And then the said fabulator recited unto him three fables well short. And the King then said to him, ‘I would fain hear one well long, and then shall I sleep.’ The fabulator then rehearsed unto him such a fable, of a rich man which went to the market or fair to buy a sheep, the which man bought a thousand sheep. And as he was returning from the fair he came unto a river and because of the great waves of the water he could not pass over the bridge. Nevertheless, he went so long to and fro on the rivage [bank] of the said river that at last he found a narrow way upon the which might pass scant enough three sheep at once. And thus he passed and had them over one after another. And hitherto rehearsed of this fable the fabulator fell asleep. And anon after the King awoke the fabulator and said to him in his manner, ‘I pray thee that thou wilt make an end of thy fable.’ And the fabulator answered to him in this manner, ‘Sire, this river is right great, and the ship is little; wherefore, late the merchant do pass over his sheep. And after I shall make an end of my fable.’ And then was the King well appeased and pacified.

“And therefore be thou content of that I have rehearsed unto thee; for there is folks superstitious or capacious that they may not be contented with few words.”

(Scholes, *Fabulation* 1-2)

Las adaptaciones son varias en la prosa medieval Española. Las traducciones del latín al castellano varían. *El Quijote* inclusive hace una adaptación de ésta en el episodio de los batanes (*Quijote I, XX*). En todo caso, una versión del “Exemplo del rey su fabulista” es como sigue:

XII. A) EJEMPLO DEL REY Y SU FABULISTA

Un rey tenía un fabulista que tenía la costumbre de contar cada noche cinco fábulas. Llegó una noche que el rey no pudo dormirse y pidió escuchar algunas fábulas más. Él le contó entonces tres más, pero breves. El rey pidió aún más. Pero el fabulista se negó: le pareció, en efecto, que ya había contado mucho. Entonces el rey dijo: "Me has contado muchas historias, pero eran muy breves. Yo quisiera que me contaras uno que tenga muchas palabras y entonces te dejaré ir a dormir". El fabulista aceptó y comenzó así:

B) EJEMPLO DEL RÚSTICO

"Había un aldeano que poseía mil monedas. Éste partió para una feria donde compró dos mil ovejas, a seis denarios cada una. Sucedió que, mientras volvía, se produjo una enorme inundación. Al no poder pasar por el puente ni vadeando, muy preocupado, se puso a buscar a alguien quien pudiera ayudarlo a pasar a sus ovejas. Encontró finalmente una pequeña barquilla, en el que cabían con él solo dos ovejas. Pero, obligado por la necesidad, metió dos ovejas y pasó con ellas." Al llegar ahí el fabulista se durmió. Pero el rey lo despertó y le ordenó terminar el cuento que había empezado. Entonces, el narrador dijo: "Se trata de un río muy grande, la embarcación es muy pequeña y el rebaño innumerable. Deja pues que el aldeano pase a todas sus ovejas y cuando termine contaré la historia que he comenzado". Y así el narrador calmó al rey ansioso por oír historias largas. Si insistes, pues, que yo agregue otras historias a las que ya te conté, me esforzaré de ajustar mi conducta a este ejemplo".

El discípulo dijo: "Está dicho en los antiguos proverbios que el dolor no es igual para aquel que llora por los objetos, que para el que llora por el dolor

que siente. El fabulista no amaba a su rey como tú me amas. Con sus cuentos quería darle placer de alguna manera, mientras que tú no es lo que buscas para el discípulo que yo soy. Es por lo que te suplico no interrumpir la historia empezada: continúa cuidadosamente a revelar las maquinaciones de las mujeres. (González Palencia 124-125; Lacarra, *Disciplina* 62-63)

Me interesa revisar la segunda tesis de Scholes sobre Caxton, quien traduce y adapta la fábula del “*Exemplum de rege et fabulatore suo*” (“Ejemplo del rey y su narrador de cuentos”) escrita por Pedro Alfonso de Huesca:

The structure also, by its very shapeliness, asserts the authority of the sharper, the fabulator behind the fable. (In this case it is Caxton, partly translating, partly reworking a traditional tale introduced into Europe from the East by a Christianized Spanish Jew, who changed his name from Moses to Peter in 1106 and compiled a book of fables for use as exempla in sermons, including this one, *Exemplum XII: De rege et fabulatore suo*. The authority of the fabulator over his fable is not only asserted by the ingenuity of the fabulation, however; this authority is reinforced by the relations among the characters in the two outer tales. As a master is to disciple, so is fabulator to king. [...] Delight in design, and its concurrent emphasis on the art of the designer, will serve in part to distinguish the art of the fabulator from the work of the novelist or the satirist. Of all narrative forms, fabulation puts the highest premium on art and joy. (2-3)

En primer lugar, esta omisión de una ruta de interpretación convencional que ya había propuesto el estudio institucionalizado de la literatura sobre la auto-referencialidad, me lleva discutir el marco ideológico del *framing* y la metaficción en la tradición hispánica. No son conceptos excluyentes, si partimos de su definición más básica: “[...] metadiscourse becomes a discourse *in which* a discourse is embedded” (Bal, “Notes” 42). Así, la argumentación de

Scholes permite configurar una nueva definición operatoria del concepto de auto-referencialidad y metaficción que, considerando la materialidad del hecho literario, proponga una re-lectura de este problema desde un contexto geo-político específico: el espacio de la Península Ibérica en el marco de la ideología de la reconquista. Ahora bien, existe una pregunta pendiente: ¿Es una exageración proponer una relación entre la tradición literaria de al-Aldalus con los estudios latinoamericanos? No hay respuesta única. Pero dejando de lado los estudios filológicos hispanistas, puede afirmarse que Patricia Seed lo había propuesto al estudiar las “ceremonias de posesión” en el Nuevo Mundo, en específico, al proponer, por ejemplo, que “The Requirement most closely resembles the unique ritual demand for submission characteristic of the military version of an Islamic *jihad*” (72). Del mismo modo, los trabajos de Nadia R. Altshul y Katleen Davis en *Medievalism in the Postcolonial World* (2009) exploran el tópico del medievalismo— fuertemente asociado a la cristiandad europea— “in spaces outside Europe, particularly colonies and former colonies that did not have their own medieval period, and where the concept of a Middle Ages came as a function of European colonization” (ix).

Si la metaficción en la tradición hispánica se configura con anterioridad al desarrollo de la novela moderna, y en general del libro como objeto material, entonces, vale tener presente las observaciones de Wlad Godzich y Nicholas Spadaccini sobre la literatura peninsular: “If the term ‘literature’ does not refer then to an entity fundamentally identical to itself in various cultural milieus across space and time, it must become itself the object of critical, and historical attention, as must the construct it has represented, and indeed the institution it has spawned” (x). De ahí que esta referencia geo-política, desde un punto de vista metodológico, permite explorar estos temas más allá del ámbito restringido de la teoría novela, o aquel discurso que afirma que los relatos están sometidos a la psicología de personaje como norma universal. Todorov ha estudiado

cómo el relato-enmarcado constituye una literatura “predicativa” donde el acento recaerá siempre en el predicado y no en el sujeto de la acción (*Gramática* 167). En vista de todo lo anterior, el contexto de lectura es el siguiente: Al suspender aquella asociación intrínseca entre ‘metaficción’ y la ‘novela’, la atención se desplaza al acto de narrar historias. Esto no constituye una arbitrariedad. Ya en el ensayo “El narrador” Walter Benjamin afirmaba que *contar historias* fue una forma de producción artesanal que fue subalternizada por el capitalismo y la cultura del libro, y de este modo, subalternizada también por el surgimiento de la novela a comienzo de la época moderna (45).

En segundo lugar, la referencia al *exemplum* tienen una consecuencia implícita si consideramos que las características formales de la prosa medieval peninsular establecen correspondencia de larga data con la prosa didáctica. Resultaría casi repetitivo afirmar que muchas de las estructuras y técnicas narrativas de la auto-referencialidad son una variación de las características de los *exemplarios* castellanos de los siglos XII y XIII. Quizá este énfasis en la originalidad formal llamó la atención de Scholes cuando postuló su tesis sobre los “fabulators” y el énfasis en el “art and joy”. Pero lo cierto es que la mención al *Disciplina clericalis* no es gratuita: el título significa “Educación de los clérigos”. Y en el contexto de la Edad Media, la palabra “clérigo” designa tanto al hombre de Letras como al de la Iglesia. Siguiendo a Lacarra, “cabría traducir el título como «enseñanza de doctos», lo que justificaría la combinación de temas mundanos y espirituales” (“Introducción” 28). En suma: pedagogía. Sin embargo, la recepción de esta tesis sugerida entre líneas ha sido irregular. Catalina Quesada, por ejemplo, identifica esta función cuando afirma, parafraseando a Scholes, que en el concepto de fabulación “al igual que la antigua fábula [the ancient fabling of Aesop], la moderna tiende con ahínco a la representación directa de la parte externa de la realidad, para terminar regresando a los

problemas que atañen a la vida humana real, gracias a una *fantasía éticamente controlada*” (38; énfasis mío). Domingo Ródenas de Moya resume a Scholes en los siguientes términos: “la metaficción no pasa de ser una modalidad actualizada del fabulismo [...] de tal forma que ofrecía al lector el gozo de la ficción (el *delectare*) junto a la enseñanza de la reflexión (el *prodesse*), tal como sucede en la fábula clásica” (“La metaficción” 43). Más discusión no es desarrollada.

En un sentido contrario, la referencia de Scholes permite establecer asociaciones con la función original de este tipo de ficción: la literatura didáctica se usa para el adoctrinamiento de príncipes e infantes. Las historia-marco [*frame-tale*], la caja china, la inserción-directa son características formales que ya habían sido estudiadas por medievalistas hispánicos como María Jesús Lacarra, Francisco Rico, Fernando Gómez Redondo, entre otros. Lo determinante del tópico del *exempla* es que supone una relación con una “forma habitual de adoctrinamiento de los jóvenes de familias nobles [...] género basado en los consejos de un padre a su hijo, de un sabio a su discípulo o de un rey a su heredero” (Gómez Redondo et al, *La prosa y el teatro* 102). No importa quién produce la metaficción, sino su funcionalidad. En un primer momento, fue la literatura cisterciense o las órdenes mendicantes quienes promovían una argumentación doctrinal, religiosa o moral determinada, lo que Mignolo llama la expansión de la cristiandad global como discurso universal. En un segundo momento, esta “cultura letrada” deja de ser patrimonio exclusivo de clérigos y monjes para articularse como “codificación de una ideología aristocrática y señorial” (Gerli, “Textualidad y autoridad” 338). Mi intención es subrayar que, en ambos casos, la finalidad de una modalidad ‘metatextual’ es la misma: institucionalizar una ‘particular’ cultura y consolidar una ‘particular’ autoridad.

En tercer lugar, la referencia a la Iberia medieval —desde una bibliografía actualizada— significa necesariamente reconocer la presencia de un subalterno, y de otro lado, la construcción

de la alteridad (el *otro*, o en este caso específico, el *no-cristiano*). Por subalterno entiendo “un nombre para el atributo general de la subordinación [...] ya sea que ésta esté expresada en términos de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otra forma” (Guha, en Beverley, *Subalternidad* 54). Por alteridad, refiero a la construcción de una diferencia que el *yo* hace del *otro*, es decir, “un grupo social concreto al que *nosotros* no pertenecemos” (Todorov, *Conquista* 13; énfasis original). En este contexto, siguiendo a David Wacks en *Framing Iberia: Maqamat and Frametale Narratives in Medieval Spain* (2007), debemos recordar que hablamos de un polisistema de producción, transmisión y recepción literaria en varios niveles donde “to be a Christian or Jew in al-Aldalus or a Jew or Muslim in Christian Iberian was to be a subaltern, a minority, a less-enfranchised member of society” (4, 13). Y en este contexto las formas de auto-referencialidad ganan un nuevo significado y circulan *entre espacios* inter-culturales. La lectura de Scholes no agota las posibilidades; al contrario, puede permitir una arqueología de este concepto —en la línea de Foucault— que revelaría que su condición de posibilidad se debe, *mutatis mutandis*, a la existencia de una cultura *fronteriza* entre la cultura al-Andalusa, la cultura judía y el cristianismo de Castilla precisamente porque “political power was only one factor that defined a medieval Iberian practice characterized by its linguistic and *cultural flexibility*” (Wacks 14; énfasis mío). De hecho, en el caso citado por Scholes vale la pena advertir que “Los personajes del cuento están unidos por una relación de subordinación, y los del marco dialogado por el afecto” (Lacarra, “Introducción” 27).

Por ejemplo, el texto seleccionado por Scholes del *Disciplina Clericalis* no es precisamente un *exemplum*. Según Lacarra, el autor (Pedro Alfonso) pudo utilizar la novela-marco para la composición de su obra (empleado en el *Calila*, en *Sendebat*, en las *Mil y una noches*, etc.), pero él “rehuyó la novela-marco para buscar otros sistemas más libres, situándose

así más cerca de los textos religiosos y talmúdicos” (Lacarra 26). El texto “Ejemplo de rey y su fabulista” es uno de las dos cajas chinas que aparece en la obra. Es un cuento-enmarcado (*frame-tale*) y “The *frame-tale* is a product of a world view considerably different from that of Christian Europe, one shaped by the Hindu, Persian, and Arabic cultures that nurtured the genre” (Wacks 105). En vista de ello, es posible concluir que la auto-referencialidad y la metaficción no sólo se desarrollan históricamente en la Península Ibérica y posteriormente en sus colonias, sino que se constituyen como una herramienta pedagógica (la instrucción del príncipe) de consolidación (política), prestigio lingüístico (el castellano) y expansión territorial (Castilla y sus colonias). En este contexto histórico no existe todavía privilegio o dominio lingüístico, religioso o cultural de uno sobre otro. Esta condición material permite una conclusión adicional: si aquella materialidad de la auto-referencialidad y metaficción en la tradición hispánica implica la existencia de la subalternidad como condición general, entonces, la metaficción y el carácter reflexivo del texto será la herramienta cultural de consolidación de una hegemonía de una (cultura) sobre otra (cultura).

En lo que sigue considero mi premisa operativa sobre estas condiciones históricas de la auto-referencialidad y la metaficción. La paradoja es que la tesis de Scholes y Alter no tienen mayor resonancia en los Estudios Latinoamericanos, a pesar del diálogo trasatlántico que es posible desarrollar a partir de sus razonamientos. Esto no quiere decir que mis casos de estudio repiten—transplanten—la teoría. Coincido con Said cuando sostiene que la circulación y el movimiento de ideas y teorías necesariamente conllevan procesos de representación e institucionalización diferentes de aquellos que se produjeron en el lugar de origen (“Teoría ambulante” 303). Si la palabra clave es la pedagogía, las preguntas de investigación son diferentes: ¿Qué particular significado de auto-referencialidad es articulado por la literatura

latinoamericana? ¿Quién enseña a quién? ¿El uso de la metaficción significa repetir una “lección”, o construir una “refutación”? ¿La metaficción producida en Latinoamérica representa una “ruptura” o una “continuidad” con respecto a *su* definición y tradición histórica? ¿Es posible encontrar una ‘diferencia’ entre el uso peninsular y el uso latinoamericano contemporáneo de esta práctica? ¿Qué implicaciones ideológicas y teóricas se derivan de una hipotética ruptura o una continuidad en la obra de Mario Bellatin, Roberto Bolaño y Julio Cortázar?

Mis conclusiones deben partir sólo después de un análisis de casos. Aun así, resulta interesante la referencia a las fábulas de Esopo que es sugerida por Scholes al inicio de este último acápite. Porque Esopo es el esclavo mudo y deforme que necesita vomitar para demostrar su inocencia. Y sólo después de vomitar, siguiendo la historia, recupera la palabra y se convierte en fabulista. Pero también en consejero de su señor. Mi pregunta teórica y mi pregunta política, por lo tanto, buscan explorar el concepto de auto-referencialidad no sólo como un problema histórico literario, sino como una práctica con agenda política que condiciona el ejercicio literario en las Américas. Después de todo, el régimen de príncipes, en el contexto histórico de la literatura peninsular, remite a aquella “ideología de la reconquista” que buscaba legitimar los privilegios políticos de una clase hegemónica. La pregunta es la misma: Si la discusión gira sobre el tema de la auto-referencialidad, entonces, ¿cuál es la relación entre subalternidad y representación en el acto de producir literatura?

2.0 AUTORREFERENCIALIDAD, METAFICCIÓN Y TEORÍA DEL JUEGO: LA FIGURA DEL *SCRIPTOR LUDENS* EN *LOS AUTONAUTAS DE LA COSMOPISTA*

Más que nunca el escritor y el lector saben que lo literario es un factor histórico, una fuerza social, y que la grande y hermosa paradoja está en que cuanto más literaria es la literatura, si puedo decirlo así, más histórica y más operante se vuelve.

Julio Cortázar, “La literatura latinoamericana de nuestro tiempo”, *Argentina: Años de alambradas culturales* (1984)

To define play is *at the same time* and *in the same movement* to define reality and to define culture. As each term is a way to apprehend the two others, they are each elaborated, constructed through and on the basis of the two others.

Jacques Ehrmann, “*Homo ludens* revisited” (1968)

2.1 DE LA METAFICCIÓN AL JUEGO EN CORTÁZAR

Reducido a la acción dramática, los hechos son los siguientes: El 9 de mayo de 1982, desde París, Julio Cortázar remite una carta al Director de la Sociedad de Autopistas solicitando autorización para el uso de la autopista del Sur a bordo de su Volkswagen Combi en un viaje bajo condiciones preliminares específicas. La solicitud en sí fue incluida textualmente en los prolegómenos de los *Autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal Paris-Marsella* (1983), y como los proemios griegos, ésta adelanta y resume todo el argumento de la obra. Lo que sigue es una transcripción literal:

*DE CÓMO ESCRIBIMOS UNA CARTA QUE NO
POR INSÓLITA DEJABA DE MERECER RESPUESTA,
COSA QUE NO ACONTECIÓ, Y DE CÓMO EN VISTA
DE ELLO LOS EXPEDICIONARIOS DECIDIERON IGNORAR
TAN INCALIFICABLE CONDUCTA Y LLEVAR
A BUEN TÉRMINO LO QUE EN ELLA SE EXPLICABA
DE LA MANERA MÁS GALANA Y DETALLADA*

París, 9 de mayo de 1982

*Señor Director de la
Sociedad de las Autopistas
41 bis, Avenue Bosquet,
75007 PARÍS*

Señor Director:

Hace algún tiempo, su Sociedad me pidió autorización para publicar en una de sus revistas, algunos pasajes de mi cuento titulado La autopista del sur. Por supuesto otorgué con viva satisfacción dicho permiso.

Me dirijo ahora a usted para solicitarle a mi vez una autorización de naturaleza muy diferente. Junto con mi esposa Carol Dunlop, igualmente escritora, estudiamos la posibilidad de una “expedición” una tanto alocada y bastante surrealista, que consistirá en recorrer la autopista entre París y Marsella a bordo de nuestro Volkswagen Combi, equipado con todo lo necesario, deteniéndonos en los 65 paraderos de la autopista a razón de dos por día, es decir empleando algo más de un mes para cumplir el trayecto París-Marsella sin salir jamás de la autopista.

Aparte de la pequeña aventura que esto representa, tenemos la intención de escribir paralelamente al viaje un libro que contaría en forma literaria, poética y humorística las etapas, acontecimientos y experiencias diversas que sin duda nos ofrecerá tan extraña expedición. Dicho libro se llamará quizá París-Marsella en pequeñas etapas, y está claro que la autopista será su protagonista principal.

Tal es nuestro plan, que se llevaría a cabo con el apoyo de algunos amigos encargados de reabastecernos cada diez días (aparte de lo que encontraremos en los

paraderos de la autopista). El único problema está en que, según creemos saber, un vehículo no puede permanecer más de dos días en la autopista, y por esa razón nos dirigimos a usted para pedirle la autorización que, llegado el momento, nos evitaría tener dificultades en los diferentes peajes.

Si piensa usted que nuestra idea de escribir un libro sobre el tema no resulta desagradable para su Sociedad, y que no hay inconveniente en autorizarnos a «vivir» un mes desplazándonos a razón de dos paraderos por día, me agradecería recibir su respuesta lo antes posible, puesto que quisiéramos partir hacia el 23 de este mes. Queda igualmente entendido que de ninguna manera quisiéramos que nuestro proyecto fuera difundido por la prensa pues, siendo conocidos como escritores, podríamos ver perturbada nuestra soledad de expedicionarios. Llegado el día, nuestro libro se encargaría de contar la historia al público en general.

Agradeciéndole por adelantado su buena voluntad con respecto a este proyecto, le ruego acepte, señor Director, mis sentimientos más sinceros, así como los de mi esposa.

JULIO CORTÁZAR

La historia es bastante conocida:

El 23 de mayo, dos semanas después y sin recibir respuesta alguna por parte de la administración, Carol Dunlop y Julio Cortázar deciden ejecutar su plan. Pero aquella referencia a “La autopista del Sur” (1966), ya sugerida en la carta, sólo produciría una falsa asociación con los *Autonautas de la cosmopista*. En el primero, un embotellamiento desdibuja el objetivo común (y original) de llegar rápidamente hacia París; en el segundo, la expedición no sólo toma la dirección contraria (hacia Marsella) sino que la desaceleración significa su condición de posibilidad (Rotker 122). En tiempo promedio la duración de este viaje hubiera sido de siete horas; en cambio, bajo las reglas de juego establecidas por Dunlop y Cortázar la expedición habría de durar treinta y tres días, entre el 23 de mayo y el 23 de junio. En resumen: con recelo del espacio y de la costumbre, “ambos considerados antagónicos a la libertad de consciencia”

(Posso 308), *Los autonautas de la cosmopista* debe compilar la experiencia del viaje a modo de diario de bitácora cuya acción y narración sigue en estricto las condiciones de un juego.

Una aclaración es necesaria: si bien existe una interpretación general sobre la obra de Cortázar que privilegió la convergencia de lo lúdico en su literatura, lo cierto es que el límite principal de esta correspondencia implicaba aceptar—bajo el magisterio de autores canónicos como Johan Huizinga y Roger Caillois— una hipotética “autonomía” del juego, en oposición a las condiciones materiales, históricas y políticas que presuponía el contexto de su escritura. Comparemos estas dos situaciones. Una lectura tradicional afirmararía que el título del libro alude a Apolonio de Rodas y el mito griego de *Las argonáuticas*, repitiendo así el típico juego de palabras cortazariano que usa palíndromas y anagramas al estilo de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) o también *Pameos y meopas* (1971). Sin embargo, la interpretación sería muy diferente si afirmamos que Cortázar parodia directamente a Bronislaw Malinowski y su estudio *Los argonautas del Pacífico occidental* (1922). Esta última asociación explica mejor el uso de fotografías, mapas, diarios de ruta como si fuera una imitación del “cuaderno de campo” de las Ciencias Sociales. La comparación sería la siguiente: si Malinowski describe antropológicamente a la población de Nueva Guinea, entonces, Cortázar parodia esta misma mirada antropológica. Y esto quizá explique por qué describe su proyecto con la siguiente pregunta: “¿No estamos dando a esta Francia de hoy un buen ejemplo de que la imaginación puede *realmente* tomar el poder si se olvida de sus rutinas? (*Autonautas* 320; énfasis en el original).

En el capítulo anterior mencioné que en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980), Linda Hutcheon propuso que los niveles de metaficción repiten —aunque no de forma exclusiva— al menos dos paradigmas, ambos con diferencias significativas: el lingüístico y el diegético. Bajo el modelo lingüístico se tematiza explícitamente el *status* ontológico del

texto con especial atención en la potencialidad del ‘lenguaje’. En cambio, bajo el modelo diegético la auto-reflexión se encuentra ya estructuralizada e “internalizada” dentro del texto mismo, en donde la metaficción se despliega en sí como *narrativa*, subrayando el rol del lector inclusive (xi, 7). Desde este segundo paradigma, una tipología de las formas actualizadas de metaficción incluye cuatro sub-modelos: 1) *the detective story*, 2) *fantasy*, 3) *game structure*, y 4) *the erotic*. Esta clasificación no establece, en absoluto, una división categórica; sin embargo, en nuestro estudio resulta conveniente tenerla presente para así evitar la repetida asociación entre la metaficción y el lenguaje—como lo planteó Óscar Collazos en 1969, en refutación a la obra de Julio Cortázar, con referencia a la “autonomía verbal”—; y sobre todo, para prescindir también de una perspectiva crítica “cuyo código maestro o clave interpretativa es simplemente el Lenguaje mismo”, lo que Fredric Jameson calificó como la mistificación del lenguaje como significado último (*Political Unconscious* 50). De hecho, conviene aquí hacer una concesión introductoria: Si la historia del pensamiento varía según la historia de sus “modelos”, entonces, no es una exageración afirmar que las diferentes lecturas críticas sobre Cortázar producen *ad hoc* un Cortázar “diferente”. Esta es la advertencia que subraya la introducción de Carlos J. Alonso en la antología crítica *Julio Cortázar. New Readings* (1998) ante la explosión de publicaciones póstumas concentradas enfáticamente en el “inicio” de su carrera literaria a finales de los años 40 y 50. La consecuencia es evidente: “[...] especially threatening, in that it points to the possibility of an endless regression of the originary moment of writing” (1). Por esto, el objeto de estudio que nos proponemos discutir aquí es su último libro publicado en vida porque permite historizar las condiciones de escritura y valorar resultados de las discontinuidades y rupturas de Cortázar con su poética anterior desde el marco teórico de la autorreferencialidad, metaficción y la teoría del juego.

La asociación entre Cortázar→ metaficción→ juego no es arbitraria; muy por el contrario, sólo actualiza el problema de la metaficción en medio de lo que los Estudios Culturales denominan la *ludotización* generalizada de la cultura y sociedad (Dyer-Witheford y de Peuter xxix). La actual correspondencia entre la metaficción y la teoría del juego se explica mejor si resumimos previamente la estructura interna de su *par* análogo: el género policial clásico. Por definición, en la novela de detectives “the reader of a murder mystery comes to *expect* the presence of a detective-story writer within the story itself” (Hutcheon, *Narcissistic* 31; énfasis en el original). Así, porque las convenciones del género son estrictas, se cumplen dos condiciones: primero, que la auto-consciencia narrativa suele tomar la forma de un escritor (*dentro* del argumento en sí) —lo que implícitamente remite al modelo *mise en abyme*—; segundo, que el argumento necesita también de la participación de un lector quien es testigo de un acto de *repetition, rehearsal, verification* entre el detective (el escritor) y la acción de su predecesor (el criminal) (Brooks 25). Este principio se cumple tanto en el modelo genérico de base inglesa y francesa como también en aquel género *negro* de la tradición latinoamericana que reemplaza a “el enigma” por la inestabilidad económica, política y social (Giardinelli 498), y al detective por el reportero de investigación (v.gr. en la narrativa policiaca norfronteriza en México). La consecuencia teórica de esta operación supone admitir que “the story is after all a construction made by the reader, and the detective, from the implications of the narrative discourse, which is all he ever knows” (Brooks 25). En resumen: el modelo policial no sólo repite la estructura mínima de la metaficción sino también representa la *mimesis del proceso* de la escritura, que en sí constituye la tematización de la *poiesis*, es decir, el hacer productor.

De forma similar, para el modelo narrativo del “juego”, aquella estrategia y estructura “metaficcional” se convierte en la condición necesaria para la construcción de este tipo de

argumento. Esto no quiere decir que para la teoría literaria exista una *única* definición y tipología del juego (como lo explicaré más adelante), sobre todo si consideramos las diferencias entre los distintos casos de estudio, como mínimo la *nouveau nouveau roman* y el grupo Oulipo en Francia, el *Gruppo 63* de Italia, en el caso norteamericano las novelas de John Barth, Vladimir Nabokov y Robert Coover, y para la literatura latinoamericana la narrativa de Arreola, Borges, Monterroso, o el mismo caso de Cortázar en sus diferentes etapas. Pero en mayor o menor medida, sí es posible afirmar que el paradigma del juego—como una forma de narrativa de metaficción—coloca el énfasis en el proceso en sí y no necesariamente en el producto. De hecho, en muchos casos, debido a la ausencia de un argumento tradicional y explícito, los textos sobre el juego “became fictions of fiction making” (Brook 315). O parafraseando a Hutcheon, metaficción y juego coinciden en subrayar la oposición entre la *mimesis of product* (que refiere al *realistic fiction*) versus la *mimesis of process* (que refiere a la *diegesis*, *story telling*, y eventualmente al lenguaje) (Hutcheon, *Narcissistic x*). En este sentido, resultaría ilustrativo la comparación entre la representación del “juego de las estatuas” en el relato “Final del juego” (1956) versus la actuación del “Tablero de dirección” para la lectura de *Rayuela* (1963). Ambos aluden a la noción de juego; sin embargo, la diferencia no carece de significado. El primer caso refiere a una descripción simple (de un juego); el segundo, en cambio, construye nuevas condiciones (de un juego) entre autor y lector para su lectura. Con *Los autonautas de la cosmopista* se repite la misma estrategia narrativa del segundo: las condiciones de juego preceden la escritura, y por eso, el texto en sí se constituye como un juego cuyo reglamento, obligaciones y prohibiciones son auto-producidas estrictamente por los mismos co-autores.

Las condiciones del modelo narrativo *juego*, desde un nivel de abstracción, son explicadas por Hutcheon en los siguientes términos: “In using a game model, metafiction calls

attention to a free creative activity (as in fantasy) within self-evolving rules, an activity that is the same in all fiction reading. [Thus] The reader must either learn the code (that is, create it) or be unable to bring the fictive world into play” (82). Resulta sintomático que, en su lectura, la caracterización del ‘juego’ se defina desde los conceptos de *libertad* (free creative activity), *reglas* (self-evolving rules) y *educación* (learn the code).¹¹ Esto significa que en el campo de la literatura el uso del juego, *grosso modo*, no está exento de producir un rol pedagógico. Primero, como condición mínima, este requiere la llamada “auto-consciencia” de algunas convenciones específicas [*rules*] sea para seguirlas, o sea para alterar su aplicación, lo que significa que inclusive el jugador “tramposo” todavía participa del juego, cosa muy distinta del aguafiestas (*Spielverderber*: estropeajuegos) (Huizinga 30). Segundo, esto significa que el lector debe “aprender” un código de interpretación para poder así decodificar y participar del juego. ¿No es este el objetivo último de Cortázar con la continua presentación de un manual de instrucciones, el uso del apóstrofe y la permanente comunicación con el lector? En sus “Prolegómenos”, por lo menos, los objetivos son precisos: “Con la esperanza, oh paciente acompañante de estas páginas, de que nuestra experiencia te haya abierto también algunas puertas, y que en ti germine ya el proyecto de alguna autopista paralela de tu invención” (*Autonautas* 44). En la lectura de R.

¹¹ Conviene considerar que Hutcheon cita como ejemplos a Calvino, Nabokov, Cortázar, Sanguinetti, entre otros; pero no cabe duda que su estudio toma como punto de partida la narrativa de Allain Robbe-Grillet. En referencia a la *nouveau roman*, Hutcheon escribe: “Behind the ‘jeu’ there is nothing; it is all surface, like a game of cards in which each card has no meaning in itself. However, the player organizes his cards into a ‘hand’ and within the context of the game’s code of rules, give them their significance. This is not a hindrance to the player’s freedom, but rather it is the very ‘champ de cette liberté,’ allowing him to project his personal ordered creation and meaning upon the chaos of the world” (*Narcissistic* 82). En Latinoamérica, en cambio, la *nouveau roman* tuvo una recepción disímil. Véase, por ejemplo, la lúcida crítica de Ernesto Sabato publicada en la revista *Sur* en el año 1963; también la polémica entre Ambrosio Fornet y José Antonio Portuondo publicado en *la Gaceta de Cuba* en el año 1964. En los últimos años, quizá Mario Bellatin sea el único que retoma la discusión, en forma ambigua, con su novela *Gallinas de madera* (2013), en donde Robbe-Grillet es el personaje principal.

Rawdon Wilson, precisamente el modelo tradicional de juego está asociado al concepto de *paideia* como modo de educación: “Roles, toys, playthings, even the patterns of games, can be regarded as practice for adult life or as stages in the indoctrination of cultural values” (*In Palamades’ Shadow* 8). Quizá esta condición pedagógica se haga más evidente todavía si consideramos que Johan Huizinga estudió la “posibilidad de repetición” como una de las propiedades esenciales del juego; en otras palabras, como forma cultural, el juego permanece en el recuerdo y es transmitido por tradición y, por lo tanto, puede ser *repetido* en cualquier momento y en cualquier lugar “como la cadena y sus eslabones diversos” (*Homo ludens* 27).

Permítaseme un breve paréntesis, una mínima operación historizadora orientada más a explicar las categorías interpretativas que influyeron en la recepción tradicional del texto. La historia literaria tradicional, como lo explica Jameson, nunca ha prohibido la investigación del “trasfondo político”, pero esta información no produce “interpretación” sino sólo una enumeración de sus precondiciones (*Documentos de cultura* 15). Por estos motivos —a modo de introducción— conviene referir brevemente a la pre-historia del libro considerada hoy un lugar común. Esto, no necesariamente para establecer una genética, sino por el contrario, para entender a los agentes (co-autores, editores y traductores invitados), relaciones sociales (“un libro de muchos amigos reunidos”, lo llamó Cortázar [Lafon y Peeters 263]) y espacios culturales que expliquen la historicidad de este proyecto y sus diferentes modos de producir significado. Nótese cómo las contradicciones y datos editoriales ganaron atención como casos de estudio (o también, como distractores permanentes) para los estudios literarios. Por ejemplo: *a*) que el libro en sí se presenta como una obra escrita en colaboración, aunque irónicamente y salvo el apellido en el

título, ninguna edición incluye mayores datos del co-autor y conyugue Carol Dunlop ¹²; b) que si damos fe a las memorias del editor Mario Muchnik fue Cortázar quien canceló el contrato del libro con la editorial barcelonesa Seix Barral —a raíz del *affaire* Juan Benet [la negociación incompleta del Premio Planeta]—para dársela a Muchnik Editores, con regalías por los derechos de autor donadas a la Revolución Sandinista; c) que ambos protagonistas mueran a los pocos meses de la redacción final del libro como si en el arte de narrar “La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y ella es quien le presta autoridad” (Benjamin, “El narrador”); o, d) que la promoción editorial simplificó el problema del juego como “‘una interminable fiesta de la vida’, relatada en una prosa que oscila entre la comicidad y una ternura desgarradora”; etc.

En el caso presente, lo relevante será advertir que precisamente aquella pre-historia de *Los Autonautas de la cosmopista* revela dos ejes temáticos: el a) juego y, b) el viaje. Y estos, a su vez, proponen puntos de partida diferentes que en cierto modo predeterminan la dualidad de críticas menos orientadas al texto en sí mismo. Por un lado, un estudio con énfasis en el juego implica el estudio de un *manual*, o en su defecto el juego como actividad. Por otro lado, el estudio del viaje supone analizar un *diario de viajes*, o en su defecto, el viaje en sí. Mejor dicho: premisas diferentes proponen preguntas diferentes. El objeto de estudio puede hacer foco en lo que la teoría llama *ludic writing*, o puede subrayar el *travel writing*. La relativización de la causa por el efecto, así mismo, producirá un significado diferente. A Laure-Guille Bataillon, por

¹² Por el contrario, el mismo año la editorial Nueva Nicaragua publica *Lleno de niños los arboles* (1983), traducido por Julio Cortázar, y con una nota introductoria de Claribel Alegría cuyo fragmento dice: “Carol Dunlop, Massachusetts, Estados Unidos, 1946, militó siempre en las filas de los desposeídos. Aún muy joven, participó activamente en manifestaciones de protesta contra la guerra de Vietnam, lo que le valió ser expulsada al Canadá [...] Equipada con su cámara, captaba en los lugares más populares de Managua, León, Granada, Bluefields, la sonrisa deslumbrante de sus niños nicas. Cada una de las fotos está hecha con amor y sabiduría. Además de excelente fotógrafa, Carol también era escritora”. Entre sus publicaciones destacan *Melanie dans le Miroir* (novela), *Doomed* (en colaboración con Karen Gordon), entre otros.

ejemplo, le escribe el 9 de agosto de 1981: “Nuestro plan es divertirnos escribiendo un libro en colaboración, que luego cada uno traducirá al español y francés respectivamente, y que podría llamarse, por ejemplo, *Marseille-Paris par petits parkings*. Será un almanaque más, con todo lo que se nos ocurra poner dentro, pero además será muy científico, sí señora: informes sobre parkings, fotografías documentales, algo así como una crónica de exploradores polares” (*Cartas 1977-1984*, 386). En cambio, en la correspondencia escrita con Eduardo Jonquières el 1 junio de 1982—ya desde la misma Autopista del Sur—, Cortázar plantea los objetivos del plan desde otra perspectiva,¹³ y de ahí que la tensión entre el *juego*, el *viaje* y la *escritura* sea permanente en este último caso. Esta divergencia no propondría necesariamente una subordinación de objetivos si aceptamos que *Los autonautas de la cosmopista* propone esencialmente una vez más la simultaneidad del arte con respecto a la vida práctica (la *praxis vital*). Aquí, sin embargo, conviene hacer una concesión más: si el *juego* significó crear formas de participación con el lector, el viaje, como lo escribe Alazraki, “estuvo más cerca de un *happening* que de un teorema” (*Hacia Cortázar* 289). Y precisamente esta performatividad ganó la atención de la crítica. Esto explica por qué no es una casualidad que la crítica literaria dedique menos atención al *texto* en sí para subrayar la *acción*, es decir, el viaje realizado por Carol Dunlop y Julio Cortázar entre París y Marsella realizado entre los meses de mayo y junio del año 1982.

¹³ Cortázar resume los orígenes del plan en los siguientes términos: “Hace años que vemos la autopista del Sur como una vía falsamente conocida, es decir, surcada a toda velocidad y con el único fin de unir París con el Mediterráneo en el menor tiempo posible. Que en su dirección norte-sur haya 65 parkings es un hecho que deja indiferentes a quienes sólo detienen en cuatro o cinco vueltas en torno al auto para hacer o tomar aguas a lo sumo para dar cuatro o cinco vueltas en torno al auto antes de continuar la carrera. Tan injusta conducta merecía reparación, y ese es el objeto esencial de nuestro viaje; a razón de dos parkings por día, y la prohibición total y absoluta de abandonar la autopista—salvo por renuncia forzada, como en cualquier expedición—, llegaremos a Marsella el 24 de junio, treinta y tres días después de haber salido de París” (Cortázar, *Cartas 1977-1984*, 483).

Podemos, sin embargo, proponer otro punto de partida que desarrolle un estudio con énfasis en el *texto*— y entendiendo *texto* según la definición clásica de la narratología, es decir, “en el que un agente narra una historia” (Bal 125) —. En esta lectura, el reconocimiento de diferentes fuentes—desde una crítica materialista—complementa la información sobre las condiciones materiales de su modo de producción, y asimismo nos permita compararlas *vis-à-vis* con el texto en sí (y sus respectivas correspondencias intertextuales). Mi interpretación derivará de esta asociación. Después de todo, resulta explícito que para Dunlop y Cortázar el origen más remoto de la expedición no sea “La autopista del sur”, sino la amistad con el poeta Paul Blackburn. Así, la entrada “*Rememoración de un amigo. De cómo gracias a ese amigo entró Fafner en nuestra vida, y otras cosas que también tienen que ver con la poesía*” menciona el *Diario* de Blackburn, los días de trabajo compartidos en la traducción de los cuentos de Cortázar al inglés (traducción de Blackburn), y sobre todo, la epifanía en Cortázar al descubrir el camping-car Volkswagen de Blackburn convertido en una casa-rodante llena de papeles, libros, diccionarios, las obras completas de los Beatles, “mientras el hornillo de butagás chisporroteaba entusiasta—escribe Cortázar—para favorecer la cocción de huevos o de *spaghetti*, y la iluminación se produjo” (*Autonautas* 352). La influencia fue inmediata: en los siguientes años Cortázar recorrería la Provenza francesa en su Volkswagen Combi—una furgoneta roja que bautizaría como “Fafner”—acompañado de latas de sopa, una máquina de escribir, una radio portátil, solo con la intención de escribir, corregir, editar, como ya habría de explicarlo en la crónica “Corrección de pruebas en Alta Provenza” del año 1973,¹⁴ que fue en específico examen

¹⁴ Originalmente “Corrección de pruebas en Alta Provenza” fue publicado en *Convergencias/ Divergencias/ Incidencias*, antología que incluye la “obra en proceso” de escritores hispanoamericanos. La selección estuvo al cuidado de Julio Ortega y fue publicada por la editorial Tusquets en 1973. Literalmente, este fue el texto paralelo que precede la publicación de *El libro de Manuel*. De este último no es necesario insistir en la profusión de críticas que recibió tanto de la derecha como de la izquierda;

de conciencia, anotaciones y sobre todo *comentarios* sobre las pruebas de galera de su penúltima novela *El Libro de Manuel* (1973), para Alazraki “su novela más debatida, menos comprendida y más negligida [sic.] como objeto de estudio” (*Hacia Cortázar* 317). En la lectura de Juan Villoro, la acción de “Corrección de pruebas” se resume así: “Lejos de su refugio, sin más compañía que la radio y algún casete de Paco Ibáñez, Cortázar se pone a prueba. No revisa el libro: *se revisa*” (“Robinson deliberado” 11; énfasis mío). Cortázar lo escribe en los siguientes términos:

“[...] han pasado dos años desde que empecé el libro y en esos dos años hubo guerras, triunfos, hospitales (incluso para mí y dos veces), y que en los últimos meses corrí una especie de carrera contra el reloj porque la regla del juego envejecía prodigiosamente el libro y era al revés de los buenos vinos, si no lo terminaba se iba a agriar, solo serviría para los lectores literarios, gentes que todavía creyeran en valores perennes con exclusión violenta de la circunstancia cotidiana. (*Corrección de pruebas* 22)

Me interesa establecer una correspondencia entre “Corrección de pruebas en Alta Provenza” y *Los autonautas de la cosmopista* por la repetición de la auto-consciencia narrativa. De forma casi generalizada, la bibliografía establece una asociación entre *Los autonautas de la cosmopista* y el cuento “La autopista al sur” no sólo por el común escenario, sino también por común subversión del espacio y de las reglas de tránsito (v.gr. Jacques Leenhardt, Rosa Pellicer,

pero quizá convenga recordar que el clímax sucede no por recibir el Premio Médicis Étranger, sino por la donación del monto económica del premio (950 dólares) al Frente Unificado de la Resistencia Chilena contra la Junta Militar. Al respecto véase, por ejemplo, el suplemento cultural del diario *La opinión cultural* del 8 diciembre de 1974 con el siguiente dossier: “Discusiones argentinas sobre ‘El libro de Manuel’ y el premio que acaba de ganar en París”. Para una lectura de estos documentos—María Rosa Oliver, Ricardo Piglia, Aníbal Ford, Haroldo Conti, entre otros— véase el apéndice de la biografía de Cortázar por Mario Goloboff.

Federico Patán, Olivier Hambursin, etc.). Esta, sin embargo, no ha sido la única lectura. Partiendo también desde esta correspondencia con el espacio los recientes estudios de Claire Lindsey, Charles Forsdick, Timothy Brennan proponen una nueva discusión orientada más a una interpretación poscolonial. En particular, como observa la lectura de Lindsey enfocándose específicamente en el concepto de la literatura de viajes, existe una emergente discusión crítica que subraya su lado subversivo: “Focusing particularly on the travelogue’s generic properties and its perceived oppositional ideology, scholars in the area of Anglophone and Francophone postcolonial studies have embraced Cortázar and Dunlop’s book as evidence of a subversive tradition of travel writing, an anti-genre even, given the ludic character of the project” (“Road to nowhere?” 214). Mi estudio no intenta contestar ni las conclusiones de aquella asociación novela/ cuento, ni tampoco de esta última aproximación crítica poscolonial; por el contrario, coincido con el método de interpretación de esta última y encuentro ventajas para una lectura crítica. Pero me interesa más, en todo caso, establecer una lectura alternativa que deje de lado el tópico del “espacio” —temporalmente— para privilegiar el problema de la metaficción y su correspondencia con el juego como una categoría de producción y reflexión sobre la literatura.

Esta licencia me permite establecer una conexión directa entre *Los aeronautas de la cosmopista* y el precedente inmediato, “Corrección de pruebas en Alta Provenza”, porque ambos parten de las mismas condiciones de juego. No deja de llamar la atención que, casi a modo de continuación (y a modo de *mise-en-abyme*, recíprocamente), los prolegómenos del primero incluyen una “auto-cita” del segundo. El título es el siguiente: *Este breve pero necesario capítulo es una auto-cita (palabra particularmente apropiada dado el tema de que se trata) extraída de un texto escrito hace años y que se titula Corrección de pruebas en Alta Provenza*. El siguiente fragmento está incluido en los dos libros:

Y así, cada tanto dejo de trabajar y me voy por las calles, entro en un bar, miro lo que ocurre en la ciudad, dialogo con el viejo que me vende salchichas para el almuerzo porque el dragón, ya es tiempo de presentarlo, es una especie de casa rodante o caracol que mis obstinadas predilecciones wagnerianas han definido como dragón, un Volkswagen rojo en el que hay un tanque de agua, un asiento que se convierte en cama, y al que he sumado la radio, la máquina de escribir, libros, vino tinto, latas de sopa y vasos de papel, pantalón de baño por si se da, una lámpara de butano y un calentador gracias al cual una lata de conservas se convierte en almuerzo o cena mientras se escucha Vivaldi o se escriben estas cartillas [...] (*Corrección de pruebas* 19; *Autonautas* 23)

Lo determinante aquí no es subrayar que ambos libros inician con la misma introducción a “Fafner”—lo que constituye en sí “la cita”, la repetición, y por lo tanto, el mismo y doble comienzo—, sino en el hecho de que la metodología es literalmente la misma: En términos generales, los dos casos llaman la atención a su condición de “artefacto” (literario) y participan de la definición generalizada de la metaficción en donde “they explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction” (Waugh 2). En específico, los dos casos se constituyen como “diario de una rutina de escritor”, lo que también supone una confrontación de lo que ocurre *mientras* se trabaja (*Corrección de pruebas* 18). Inclusive, *Corrección de pruebas* (el antecedente) establece una clara distinción entre “los que leen porque viven” versus “los que viven para leer”: Cortázar se ubica y ubica a sus lectores entre los primeros (27). Con variaciones mínimas, la escritura de *Los autonautas de la cosmopista* siguió el mismo principio de escritura de su precedente porque en ambos casos, los comentarios se escriben a bordo de “Fafner”, pero esto no es una condición de escritura, como tampoco lo es el trámite de llegar de un sitio a otro

(la trayectoria del punto A hacia el punto B). Aquí el tópico no es el viaje sino la escritura—la auto-consciencia de la escritura—con unas pocas reglas de juego de composición. Escribe Cortázar: “[...] ¿Cómo vamos a proceder? Aparte de las reglas fundamentales de juego, no tenemos la menor idea. Escribir. Pero tal vez no directamente: los acontecimientos necesitan un poco de tiempo para volverse palabra. Como si su sentido, e incluso su forma, debieran recorrer un largo camino interior antes de encontrar su cohesión” (*Autonautas* 61). Este ejercicio discursivo, asociado por la crítica con la llamada “escritura lúdica”, remite directamente a la definición *per se* de la metaficción. A este respecto, en *The Game of Fiction* (2006) David Gascoigne propone la siguiente relación entre lo lúdico y la metaficción:

The ludic is one the ways in which writing can be seen as reflecting on its own production. It shares with other types of metatextuality a high degree of self-consciousness about the process of writing, but within that vast field it represents a particular sub-set which is characterized by two distinguishing features: firstly, the development and application of particularly systematic non-conventional rules in relation to textual production; and, secondly, a strong awareness of the energies released and the boundaries demarcated by any such fixed system, and consequently of the issues of order and subversion, discipline and creative ingenuity which such awareness brings to it. (17)

En lo que sigue, mi objetivo principal, considerando estos presupuestos teóricos, es postular una interpretación política de *Los autonautas de la cosmopista* que explore los límites pero también la negociación del uso del juego como modelo interiorizado de metaficción. Mi preferencia por este último libro de Cortázar se debe a una observación quizá bastante obvia: reducir el problema de la metaficción únicamente a los “juegos del lenguaje” en la teoría de la

novela de Morelli (*roman comique*) significaría privilegiar el anacronismo, “fechar” el debate, o como lo planteó Patrick O’Connor en “Cortazar's Afterlife: Haunting the House of Argentine Fiction” en el reciente LASA 2014, subordinar su declarada posición política en favor de una agenda liberal que dictamina la mistificación de sus papeles de juventud—v.gr. la colección *La otra orilla* (1937-1945), *El examen* (1950) o la aún perdida *Las nubes y el arquero*—. En lo que sigue, mi estudio se divide en dos partes. En primer lugar: analizo los límites de la “romantización” de lo que la crítica denominó las “formas lúdicas de la literatura” en la ficción de Cortázar, por un doble motivo: porque la interpretación general de ésta construye la dicotomía juego vs. realidad, y sobre todo, porque omite el cuestionamiento de problemas como la representatividad del *agôn*.

Mi lectura, en cambio, privilegia lo que el mismo Cortázar denominó la “constante lúdica”. En segundo lugar: propongo una lectura alternativa de los *Autonautas de la cosmopista* en donde el “juego” significa una forma de *mímica*. Esto me permite sugerir que la noción de “juego” re-articula un nuevo concepto de *scriptor ludens* en relación con la literatura. De un lado, la noción de “autor” no participa del paradigma de la profesionalización de la literatura (como modelo legitimado por el neo-liberalismo); de otro lado, el concepto de *scriptor ludens* supone la imitación, el remedo, la figura contra-hecha que—en una lectura poscolonial— desestabiliza el contrato y la convención literaria. Mi conclusión intenta sugerir que, en directa oposición a la singularidad de la figura del *autor*, el juego como forma metatextual articula formas de *ficción* bajo el modo (otra vez) del trabajo colectivo. Para Cortázar, la forma del juego implica cultura popular como alternativa a la cultura dominante, e implica también cooperación con el lector, quien como co-productor, establecería eventualmente correspondencia con la noción de ‘multitud’, es decir, aquella forma de subjetividad y fuerza social, motor y antagonista del

imperio, como refutación del orden ludo-capitalista global. Bajo las condiciones de la teoría del juego, en *Los autonautas de la cosmopista* yuxtapone *poiesis* y *praxis* política.

2.2 TEORIA DEL JUEGO Y LA “CONSTANTE LUDICA”

It is impossible to win a game, and at the same time to break one of its rules.

Bernard Suits,
The Grasshopper: Games, Life and Utopia (1978)

En primer lugar, por condición metodológica, propongo la revisión de la lectura convencional de lo lúdico en la ficción de Cortázar, y subsecuentemente, la revisión de la asociación entre literatura y juego en *Los Autonautas de la cosmopista*. Para esto, quiero enmarcar mi pregunta tomando en consideración la discusión crítica de autores como Jacques Ehrmann y, recientemente, Mihai Spariosu, Robert Rawdon Wilson y Brian Edwards, que son referencia obligatoria para la teoría de los juegos y la teoría de la narrativa. Esto, necesariamente, supone cuestionar la influencia del historiador holandés Johan Huizinga en *Homo Ludens* (1938), y también la parcial refutación de Roger Caillois en *Les Jeux et les Hommes* (1958). Mi objetivo es posicionar mi argumento evitando las premisas y la ideología implícita de estos dos autores canónicos.¹⁵ En este sentido, Huizinga propuso una operación programática que, con

¹⁵ En líneas generales, no existe estudio dedicado a lo lúdico en la literatura que excluya la discusión teórica desarrollada por Huizinga; sin embargo, una revisión exhaustiva de la bibliografía crítica incluye a Schiller, Kant, Schlegel, Nietzsche, Wittgenstein, y remitiéndonos a la filosofía griega en específico, a Hesíodo, Heráclito, Platón, entre otros antecedentes ya estudiados por Mihai I. Spariosu in *God of Many Names* (1991). Respecto de la recepción crítica de Huizinga y Caillois en idioma español quizá conviene tener presente los siguientes datos: La edición original de *Homo Ludens: Proeve Ener*

modulaciones, repetiría la bibliografía crítica. La fórmula fue la siguiente: El juego representa una acción *libre*, dentro de límites temporales y espaciales determinados, y bajo la consciencia de «ser de otro modo» que en la vida corriente (Huizinga 55). Partiendo de esta definición, la conclusión final de Huizinga concluyó que la categoría *homo ludens*—el hombre que juega— supera las imágenes convencionales de *homo sapiens* y sobre todo la de *homo faber* para así legitimar el juego no como función biológica sino como fenómeno estrictamente cultural, cuyo orden propio y absoluto—“crea orden, es orden”, escribe Huizinga (28)—constituye fundamento de la cultura y civilización occidental como *sub specie ludi*.¹⁶

Bepaling Van Het Spelelement Der Cultuur, en alemán, fue publicada en 1938 en la Confederación Suiza. La primera edición en español, en cambio, data de 1943 con el título *Homo Ludens: El juego como elemento de la historia*, y pertenece a la colección “Biblioteca Conocimiento del Hombre” de la editorial Azar (Lisboa), dirigida por José Ortega y Gasset. El colofón editorial contiene la siguiente advertencia: la publicación no cuenta con apoyos oficiales, ni de la Wilhelmstrasse, ni la Comintern, ni del Instituto Rockefeller, ni la Sociedad Protectora de Animales (275). La presencia de Caillois en Latinoamérica tampoco es irrelevante. En 1939 arribó a Argentina invitado por la revista *Sur* para dar unas conferencias sobre mitología. Cercado por la guerra, se quedó hasta 1945. En 1941 publica la serie de ensayos “La novela policial” en el semanario *La Nación*, y sostiene la famosa polémica con Borges sobre la literatura policial. *Le Jeu et les Hommes* se publica en español el mismo año, 1958, en la editorial Seix Barral; publicó asimismo *Anthologie du Fantastique* (1966); y dirigió la colección *La Croix du Sud* de la editorial Gallimard dedicada a promover la literatura latinoamericana. Para la revisión específica de los estudios dedicados a Roger Caillois y Julio Cortázar, véase el número doble 12-13, titulado “Roger Caillois/ Julio Cortázar”, de la revista *Rio de la Plata* publicado por el Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique latine (París) en el año 1991.

¹⁶ Recordemos que la bibliografía sobre la presencia del *juego* en la obra de Julio Cortázar no es reciente. En los primeros estudios, con variaciones, todavía puede rastrearse una influencia de Huizinga y Caillois sobre la autonomía del juego. Una antología imprescindible sobre los literatura fundacional sobre Cortázar y el juego, reducida al mínimo, incluye el artículo “Algunas aproximaciones a *Rayuela*, de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego” de Enrique Giordano, publicado en *Homenaje a Julio Cortázar. Variaciones interpretativas en torno a su obra* (1972). Asimismo, sobre la base del número monográfico *Game, Play, Literature* (1968) de la revista *Yale French Studies*, Jaime Alazraki escribe el estudio “Homo Sapiens vs. Homo Ludens en Tres Cuentos de Cortázar”, publicado en un número especial de la *Revista Iberoamericana* de 1973 dedicado íntegramente a Cortázar. También es relevante el estudio de Alicia Borinsky titulado “Juegos: una realidad sin centros” en *Estudios sobre los cuentos de Cortázar* editado por David Lagmanovich en 1975. Del mismo modo, en 1978, la Universidad de Oklahoma publicó la actas del congreso internacional dedicado a Cortázar con el título *The Final Island: the Fiction of Julio Cortázar*, que incluye el estudio “Eros Ludens: Love, Game and Humor in Hopscotch” de Saúl Yurkievich. También Doris Sommer escribió una lúcida interpretación en “Playing to Lose: Cortázar’s Conforting Pessimism” en 1979. Finalmente, no son pocas las ponencias dedicadas al juego y presentadas en el coloquio internacional “Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar”, organizado en 1985

En la práctica, esta argumentación sobre lo lúdico construyó una oposición entre la realidad del juego *vis-à-vis* la seriedad, la utilidad, el trabajo. Huizinga distinguía el juego como *intermezzo* de la “realidad ordinaria” separada de las grandes antítesis categóricas (22). Roger Caillois, de forma similar, argumentó que el terreno del juego es un universo *aparte*, cerrado y protegido: “un espacio puro” (Caillois 33); inclusive, señala que la potencial “contaminación” con la “vida corriente” implica necesariamente la corrupción de los juegos (87). El costo teórico de este énfasis en definir el juego como una institución aislada, en un tiempo a-histórico y un espacio marginal, llevó a Huizinga a concluir en el capítulo “El juego y la poesía” que la *poiesis* “tiene otro aspecto que «en la vida corriente»”, y por lo tanto, “se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, la embriaguez y de la risa ” (184). La aplicación de este esquema conduciría a la crítica literaria a extender las mismas conclusiones sobre lo lúdico en la obra de Cortázar. No sin cuestionamiento, por ejemplo, las afirmaciones de Mario Vargas Llosa en los *Cuentos completos* (1994) de la editorial Alfaguara repiten los mismos argumentos de Huizinga. Así, en la introducción titulada “La trompeta de Deyá” escribe lo siguiente:

Para él escribir era jugar, divertirse, organizar la vida—las palabras, las ideas—con la arbitrariedad, la libertad, la fantasía y la irresponsabilidad con que lo hacen los niños o los locos. Pero jugando de este modo la obra de Cortázar abrió puertas inéditas, llegó a mostrar unos fondos desconocidos de la condición humana y a rozar lo trascendente, algo que seguramente nunca se propuso. No es casual—o, más bien sí lo es, pero en ese sentido de orden de lo casual que el

por el Centre de Recherches Latino-Américaines de la Université de Poitiers. Las actas del coloquio fueron publicadas en dos tomos en el año 1986, agrupando en el primero los estudios generales y en el segundo estudios particulares.

describió en 62. *Modelo para armar*—que la más ambiciosa de sus novelas llevara como título *Rayuela*, un juego de niños. (15)

Pero la afirmación de Vargas Llosa no constituye una nueva lectura. En realidad, ésta coincide con la mayoría de las conclusiones que en 1985 postuló el Coloquio Internacional “Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar”, organizado por el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers. Si Jacques Joset interpreta los textos de *Final del juego* “bajo la forma de una disyunción rudimentaria: ganar o perder” (*Vol. II*, 7), la lectura de Raoul Precht fundamenta su lectura desde el hipotético respeto de una reglas establecidas o su transgresión (*Vol. II*, 136-37). Para el caso específico de *Rayuela* (1963), Saúl Yurkievich afirmó que el ludismo fue componente basamental, pero aquí el ludismo se definía como ruptura del continuo normal, zona de excepción, que lo escinde del orden del realismo utilitario; dicho en sus términos, “lo traslada a un tiempo y espacio diferentes [para] posibilitar un contacto extraordinario con la realidad (“Eros ludens” 128-29).¹⁷ Irónicamente el mismo Cortázar colaboró en la mistificación del juego con algunas de sus declaraciones de los últimos años. En entrevistas señalaba que el juego se asemejaba a un arquetipo que viene del inconsciente colectivo, de la memoria de la especie, un “contacto con las fuerzas más profundas” (ctdo. en Yurkievich, “Contar y cantar” 70). La paradoja es que esta misma aproximación sobre el juego

¹⁷ Es importante reconocer que, en esta misma antología, el temprano ensayo de Jacques Leenhardt, “Un chemin de la connaissance: ‘Les autonaves de la cosmoroute’” (1986), propuso un lectura contraria subrayando el cuestionamiento de la escritura (por Cortázar) y no el del juego. Es verdad que Leenhardt clasifica a *Los autonaves* y la jerarquiza afirmando que “no es el mejor libro de Cortázar”, e incluso calificándola como un libro “no muy literario”. Pero también es cierto que reconoce en Cortázar “un questionnement radical sur l’écriture” (79). De este modo, su tesis sugiere que “La situación n’est plus *fabriquée*, littérairement, elle est un terrain concret d’expérience dont l’abondance des plans, croquis et photographies souligne le caractère indiscutablement réel” (78). Una traducción de este ensayo fue realizada por Valentin Ferdinand y publicada en la revista *Nuevo Texto Critico* en el segundo semestre de 1991.

persiste todavía en las *Clases de literatura* (2014) dictadas en la Universidad de Berkeley hacia 1980, en donde el juego se escribe como “territorio exclusivo” y sin la menor intención de tener un sentido histórico (*Clases de literatura* 196). Los únicos ejemplos citados y leídos en voz alta en clase son las historias sobre los cronopios y las famas. Incluso ante las preguntas de los alumnos, Cortázar simplifica lo lúdico a un juego verbal y una técnica narrativa que una vez adquirida se suspende, y pertenece a un ciclo sin relación con lo que él llamo “etapa histórica”, definida por la ausencia de compromiso.

ALUMNO: ¿Qué función tienen estas historias para la gente joven de América Latina en estos momentos, es decir que validez, que importancia pueden tener esas historias para una gente que está en Nicaragua, ahorita, reconstruyendo un país? De ahí venía la pregunta.

Esas historias fueron escritas sin la menor intención de que tuvieran un sentido histórico, como acabo de mostrar. Lo que sucede es que las obras literarias cumplen a veces destinos muy extraños, azares muy pequeños que escapan completamente a su autor. Por ejemplo—y para contestar directamente su pregunta—es obvio que para alguien que está enfrentando procesos políticos e históricos dramáticos y en general trágicos en América Latina estas historias de cronopios no tienen ningún sentido, no le pueden interesar. Pero ahí entra el azar y lo lúdico porque la gente que lucha y enfrenta muchas veces la muerte, en los momentos de descanso, de reposo, busca lo lúdico porque lo necesita y con mucha frecuencia lee textos y escucha músicas que nada tienen que ver con su trabajo inmediato. (*Clases de literatura* 196)

Con estos antecedentes, no es sorpresa que las sucesivas interpretaciones de *Los astronautas de la cosmopista* repitan las mismas condiciones de lectura. Una revisión mínima de la bibliografía crítica latinoamericana confirma la repetición de la misma premisa de la autonomía del juego, en donde el juego—como sinónimo de frivolidad — se oponía a lo serio. Al menos las críticas más citadas comparten el mismo aire de familia. En el estudio monográfico *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar* (1996), María Dolores Blanco Arnejo concluye que *Los astronautas* es el juego hecho novela, y consecuentemente, “El juego y sus reglas permite a los expedicionarios crear su propio mundo, donde sólo sus propias leyes tienen validez [...] el juego es un escape y una protección contra el mundo de los que no juegan” (213-14). La lectura de Peter Standish en *Understanding Julio Cortázar* (2001) es aún más reduccionista al calificarla de “eccentric playfulness” que tiene validez sólo para “Cortázar y su nueva esposa, a quien fue muy devoto” (169); inclusive su conclusión afirma que “One takes a certain vicarious pleasure in reading about two such happy people sharing an experience that is more meaningful to them than to anyone else” (169). De la misma forma, en *Posmodernismo y metaficción historiográfica* (2002), Juan Navarro argumenta que ésta constituye solamente un “experimento lúdico” que no se compara con el compromiso político explícito del *Libro de Manuel* (166). El ensayo “Parodia y Paradero: *Los astronautas de la cosmopista*” (2004) de Rosa Pellicer sostiene que el sentido del viaje se justifica por las reglas de juego establecidas de antemano, que a su vez fundamentan la parodia (34). Y recientemente, en la antología mexicana *Julio Cortázar: Perspectivas Críticas. Ensayos inéditos* (2012) Federico Patán postula que, en la hipótesis de aislar el libro del conjunto de su obra, quedaría su texto como una propuesta de “divertimiento simpática y ligera”: “*Los astronautas de la cosmopista* es una crónica novelada y ligera, que no procura la trascendencia [...] No se quiera en ella *Ulises*, *Dublinese* u *El hombre sin atributos*.

No es su intención” (170). Todo lo anterior nos lleva a concluir que en cada una de estas lecturas, sea con tono positivo o negativo, el magisterio de Huizinga y Caillois continúa presente hasta el día de hoy para así definir a *Los autonautas de la cosmopista* al margen del tiempo y espacio; o mejor dicho, postular una interpretación desde a una irrealidad definida por la celebración del juego como “círculo mágico”.

No obstante ello, las conclusiones sobre la teoría del juego en Cortázar variarían sustancialmente si consideramos que tanto la premisa de Huizinga, y posteriormente la de Caillois, parten de un lugar de enunciación en donde la citada “realidad ordinaria” (en oposición al juego como “espacio puro”) nunca es puesta en cuestionamiento como si la realidad fuera una cuestión de hecho *a priori*, objetiva y neutral que no necesita discusión. En ambos casos, la presunción metodológica consistió en asumir que el juego se definía en estricto por su autonomía. Por el contrario, para la lectura de Jacques Ehrmann el error principal de la tesis de Huizinga y Caillois refiere a que “the problem of play is therefore not *linked* to the problem of ‘reality’, itself linked to the problem of culture” (Ehrmann 33), cuando en realidad ambos se construyen sobre la base de uno y otro recíprocamente: “[...] they are simultaneously the subject and the object of the question which they put to us and we to them” (55). Esta puntualización tiene especial relevancia para nuestro caso de estudio porque nos enfrenta a una serie de contradicciones: Primero, ¿acaso separar el juego como producto de un desarrollo histórico y social no sería repetir una interpretación similar a una basada en una autonomía de *l’art pour l’art*? En la práctica, si tanto el *juego* como la *realidad* denotan lo mismo, entonces, defender la opinión contraria—es decir, la heterogeneidad entre estos dos factores (que el juego y la realidad son disímiles)—significaría aceptar implícitamente (o involuntariamente) una autonomía del juego y del arte. Esta hipotética independencia del juego respecto de la sociedad explicaría por

qué para gran parte de la crítica el proyecto de Dunlop y Cortázar se califica únicamente como “excéntrico”. Segundo, la utilización del *argumentum a contrario* conlleva a la siguiente operación: si reconocemos que “definir el juego *es al mismo tiempo y en la misma operación* definir la realidad y la cultura” (Ehrmann 55; traducción mía), entonces, será necesario re-definir *cuál* es el objeto de análisis de nuestro caso de estudio.

Por estos motivos—y a modo de condición previa—toda interpretación necesita necesariamente resolver y discutir lo siguiente: ¿Cómo interpretar el *texto* si el “viaje-material” se confunde con el “viaje-literario”? Y una vez determinado este, ¿cuál capital simbólico está en negociación? Resulta casi tautológico subrayar que los críticos de Cortázar vuelven contra él proponiendo juicios de valor sobre el *primero* (el viaje), lo que implicó la omisión del *segundo* (el texto) como sistema de representación. En este punto, inclusive, vale la pena admitir que para cierta crítica literaria convencional el problema principal con *Los aeronautas de la cosmopista* fue la deliberada correspondencia entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y su autor. Esto, como lo observa Karl Maurer, aun a pesar de que es un antiquísimo oficio el reflejarse a sí mismos y a sus lectores en el espejo de sus creaciones como fue práctica común en la literatura griega o en el mismo barroco español (247). El análisis de “Las Meninas” de Diego Velázquez por Foucault quizá sea el ejemplo más citado en la academia; lo mismo puede afirmarse de la autorreferencialidad de Borges, que no necesita mayor mención. Y sin embargo, la consecuencia del artificio de Cortázar (el uso de su nombre propio) generó una permanente ambigüedad en la recepción en la crítica latinoamericana que, en un sentido general, privilegió una lectura autobiográfica que derivó conclusiones del uso de la “primera persona” gramatical y también de la inclusión permanente de las fotografías de Dunlop y Cortázar como si el libro fuera exclusivamente una autobiografía o un libro de memorias. No es necesario explicar

por qué esta interpretación exclusivamente “figurativa” nos induce en el error—irónicamente—de repetir falacias retóricas como el “argumento de autoridad”, y en el peor de los escenarios, justificar una interpretación en base a la teoría de los modelos vivos.¹⁸

Mi posición aquí, por lo tanto, privilegia una interpretación de la teoría del juego que considere una complementariedad entre el juego, el viaje y sobre todo la escritura. La hipotética contradicción solamente se encuentra en las últimas declaraciones de Cortázar respecto del juego en su obra en directa contradicción a la *praxis* misma de ésta ya presente en sus textos. Consideremos después de todo que, como argumentó Antonio Cornejo Polar en “Clave americana para leer a Borges” (1991), “los significados de los textos literarios no obedecen tanto al designio de sus creadores, cuanto a la ingobernable fuerza de un lenguaje que teje sus incontables tramas con el sentir de sujetos históricos y colectivos, un lenguaje—además—que se inserta en el tiempo por obra del lector que lo vuelve a decir desde una perspectiva que también convoca necesidades y apetitos sociales” (32). Uno podría argumentar que Edward Said elaboró la idea del “estilo tardío” para designar aquella “intransigencia, la dificultad, las contradicciones no resueltas” que un autor produce hacia el final de sus días (17); pero en Cortázar, por el contrario, hablamos de una misma referencia que es de larga data, permanente y manifiesta desde los mismos títulos de sus obras: *Divertimento*, *Los premios*, *Rayuela*, *62*. *Modelo para armar*,

¹⁸ Conviene reconocer que para el discurso crítico contemporáneo, dos metodologías son anacrónicas: primero, el argumento de autoridad; segundo, la teoría de los “modelos vivos”. En el primer caso, el ‘argumento de autoridad’ remite—anacrónicamente— a la escolástica medieval y la locución latina *magister dixit*. Según el argumento de autoridad, la validez de una proposición no responde a la argumentación, ni la conclusión deriva de un proceso de inferencia. Por el contrario, la validez del enunciado se legitima por la sola presencia y autoridad del emisor, la cual es suficiente para eximirla del proceso de demostración argumentativa. En el segundo caso, bajo la influencia del positivismo del siglo XIX, la exégesis literaria supone considerar la *fuentes* original del tipo ficcional (el “modelo vivo”) como base de análisis. Una elucidación de la ficción en base a las características del personaje real no solo es arbitraria, sino incluso limitada a un caso específico.

Final del juego, etc. En este punto conviene hacer un contraste entre la discusión referida anteriormente sobre la teoría del juego versus la definición escrita en su obra misma. El temprano ensayo “Del sentimiento de no estar del todo” de la *Vuelta al día en ochenta mundos* (1967) es determinante para precisar el concepto que el mismo Cortázar denominó “constante lúdica”:

Esta especie de constante lúdica explica, si no justifica, mucho de lo que escrito o vivido. Se reprocha a mis novelas—ese juego al borde del balcón, ese fósforo al lado de la botella de nafta, ese revolver cargado en la mesa de luz—una búsqueda intelectual de la novela misma, que sería así como un continuo comentario de la acción y muchas veces la acción de un comentario. Me aburre argumentar a posteriori que a lo largo de esa dialéctica mágica un hombre-niño está luchando por rematar el juego de su vida: *que sí, que no, que en ésta está*. Porque un juego, bien mirado, ¿no es un proceso que parte de una descolocación para llegar a una colocación, a un emplazamiento—gol, jaque mate, piedra libre? ¿No es el cumplimiento de una ceremonia que marcha hacia la fijación final que la corona? (21)

Permítaseme una comparación:

En Huizinga, el contenido lúdico debe presentarse “puro” y “no consistirá en la ofuscación o negación de las normas prescritas” (319); en Caillois los juegos, como actividad *aparte*, imponen una existencia institucional que permite prever con “la contaminación de la vida corriente” (Caillois 87). La lectura del *juego* descrita por Huizinga y Caillois todavía existe una naturaleza reaccionaria; de esto se infiere que Huizinga y Caillois refutan el potencial de la revolución. Ambos presuponen una misma aproximación capitalista (y pragmática) hacia una

noción específica de cultura fundamentada en la aceptación pasiva de una sociedad industrial (Ehrmann 47). Por el contrario, para Cortázar la *ratio* última del juego literalmente supone la *intervención y modificación* de la realidad, si aceptamos que cada movimiento de un juego postula “la fijación final de la corona” (“Del sentimiento” 21), es decir, la modificación del *status quo* original del participante a consecuencia del juego. Las declaraciones del ensayo “Poesía permutante” del *Último round* (1969) son aún más concluyentes todavía. Aquí, el juego implica una ruptura del condicionamiento corriente, “reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre” (66). Bajo el principio de la “constante lúdica”, por lo tanto, el juego no refiere a aquel “círculo mágico” de forma excluyente.

Por contraste, la metáfora “hombre-niño” alude a “la coexistencia pocas veces pacífica de por lo menos dos aperturas al mundo” (“Del sentimiento” 21), lo que significa la simultaneidad, pero también la tensión de dos coyunturas en oposición. Esta operación es denominada por Alazraki como “el intento de inversión de papeles” (“Homo sapiens” 623). En palabras de Castro-Klaren, la concepción del juego en Cortázar “implica un constante intercambio y transformación de lugares, funciones, valores, resultados y visiones, intercambio con el que se produce la posibilidad de un nuevo orden” (“Rayuela: Los contextos” 639). Y en este sentido, no es impreciso encontrar una continuidad en donde *Los astronautas de la cosmopista* “noveliza” (o actualiza) aquel “El manual de instrucciones” (v.gr. “Instrucciones para cantar”, “Instrucciones para subir una escalera”, etc.) contenido en *Historias de cronopios y famas* (1962). Es verdad que las noción de instrucciones todavía remiten a una idea de didactismo y pedagogía, pero quizá valga la pena citar las reflexiones de Mireya Camurati para entender la naturaleza de las instrucciones que en su lectura se diferencia de los *Ars amandi* o los *Ars moriendi* medievales, inclusive los *how-to books* de la actualidad:

¿En resumen, cual es la verdadera intención de estas “Instrucciones”?

¿Perturbarnos con el absurdo, divertirnos con el humor, demostrar las limitaciones de la palabra? Tal vez todo eso, pero también algo más, y mucho más importante. Probar que frente a nosotros, esperándonos en cada lugar y en cada instante, existe una variedad infinita de posibilidades. Impulsarnos a revisar, a rever aquello que a veces aparenta ser insignificante o superficial pero en donde podemos descubrir algo trascendente. Ayudarnos a comprender las palabras de Johnny, en “El perseguidor”. (80)¹⁹

Mutatis mutandis, adviértase aquí como Dunlop y Cortázar mantienen todavía vigente el mismo paradigma de la “constante lúdica” para proponer una estrategia discursiva (y una agenda de estudio) que interviene directamente en la realidad y que fluye de la *acción* a la *escritura*. En específico, en una primera lectura el resultado supone reconocer que el eje narrativo del texto gira alrededor de “reglas del juego”. El texto lo especifica el siguiente orden de hecho:

El plan se concreta.

En el otoño de 1978, pues, las bases de la expedición habían sido sentadas, con las reglas del juego siguientes:

1. Cumplir el trayecto París-Marsella sin salir ni una sola vez de la autopista.

¹⁹ El artículo de Camurati contiene la siguiente referencia a “El perseguidor”: “La gente se figura que algunas cosas son el colmo de la dificultad, y por eso aplauden a los trapecistas, o a mí. Yo no sé qué se imaginan, que uno se está haciendo pedazos para tocar bien, o que el trapecista se rompe los tendones cada vez que da un salto. En realidad las cosas verdaderamente difíciles son otras tan distintas, todo lo que la gente cree poder hacer a cada momento. Mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato. Esas son las dificultades, las grandes dificultades” (Cortázar, ctdo. en Camurati 80).

2. Explorar cada uno de los paraderos, a razón de dos por día, pasando siempre la noche en el segundo sin excepción.
3. Efectuar relevamientos científicos de cada paradero, tomando de todas las observaciones pertinentes.
4. Inspirándonos en los relatos de viajes de los grandes exploradores del pasado, escribir el libro de la expedición (modalidades a determinar).

(*Autonautas* 38-39)

Ahora bien, si Jacques Ehermann tiene razón cuando afirma que—desde una aproximación metodológica— juego y realidad son inseparables, entonces, mi interpretación necesariamente debe considerar un hecho obvio: que las reglas *ad hoc* de *Los autonautas de la cosmopista* nos inducen a pensar que el hecho literario cronológicamente empieza con la experiencia y que luego se traduce en texto; pero lo cierto es que—como un juego especular—, el texto en sí nos empuja y nos induce a repetir la experiencia también. Es decir: la literatura se apoya en el concepto de juego para imponer su “capacidad de repetición” en la vida práctica. Resolver la ambigüedad de dónde comienza y dónde termina el texto requiere hacer una mínima concesión: que el objeto de análisis en *Los autonautas de la cosmopista* debe reformularse desde la convergencia de la teoría del juego y sobre todo de la teoría literaria. En este sentido, ya Robert Rawson Wilson propuso resolver esta duda metodológica con una serie de preguntas que van de lo general a lo particular: primero, en un nivel empírico, con interrogantes sobre el *acto de jugar*: “who is playing? with what? by what (or whose) rules? to what ends? with what degree of skill?” (*In Palamadess’ Shadow* 7). Luego, con preguntas que se transforman en interrogantes específicas sobre *el juego en sí*: What game is this? Where did the author find it? Did he invent it? Who else plays this game? What is its goal? What are its constitute rules? What patterns,

modes of order and disorder, does it manifest? In what does winning consist? Must someone always win? (7). Y finalmente, para el caso específico del análisis literario, como mínimo la situación supone tres escenarios: “[...] one might describe the author as playing in the first sense, the text as playing in the second, and the author and reader as playing between themselves in the third” (76). No es mi intención responder a cada una de estas preguntas; pero una respuesta provisional a estas interrogantes me llevaría a analizar las citadas (a) “reglas de juego” del libro, y asimismo cuestionar—en un nivel de abstracción— (b) la hipotética naturaleza exclusiva del *agôn*.

En el primer caso, con referencia a las reglas del juego, ya sabemos que su referencia en el texto es permanente constituyéndole casi como eje narrativo. Nótese el siguiente silogismo lógico: primero, el libro se divide en dos secciones, “Prolegómenos” y “La expedición”; segundo, siguiendo este orden, las condiciones del primero pre-determinan el desarrollo del segundo; tercero, como consecuencia de lo anterior, esta secuencia enfatiza en sí la naturaleza del “juego” como condición de posibilidad de la expedición, y subsecuentemente, de la escritura misma. Pero el riesgo inminente de este silogismo es sobrevalorar precisamente la actuación de las *reglas* como falso campo magnético que la obra misma no confirma. De hecho, aquel énfasis solo nos llevaría a “un respeto supersticioso a la forma, respeto que puede volverse maniaco si simplemente se mezcla con el gusto por la etiqueta, por el pundonor o por la casuística, por los refinamientos de la burocracia o de los procedimientos” (Caillois 21). Obsérvese que aun por muy sugestivas que sean las “reglas” descritas en los “Prolegómenos”, el hecho de re-plantear las preguntas de investigación partiendo desde la narratología y la teoría del juego nos lleva a otras líneas de investigación. Esto quiere decir que, considerando las mismas premisas de la “constante lúdica”, lo que verdaderamente interesa es que la noción de *juego* produciría en la

práctica una serie de problemas narrativos a considerar—como explicaré con detalle más adelante—. El más inmediato es la tensión entre caracterización y distribución de por lo menos dos puntos de vista (dos co-autores). Un ejemplo específico resulta cuando una vez iniciada la exploración, el texto describe la tentación de salir de la autopista, es decir, la violación de la primera regla. En esta situación, lo determinante es que el texto nos presenta dos definiciones y dos reacciones a la definición de juego. Compárese estos dos textos:

Donde el lobo juega con fuego

Mientras volvía (¿la ejercí [la libertad] en un sentido o en otro? Decida usted), pensé una vez más en tanto que *homo ludens*, me sentí como agradecido de no haber cambiado casi al final de la vida, en ese plano que tantos otros sustituyen por la seriedad o las acciones al portador. Me acorde de los juegos a los ocho, a los diez años: esto se puede, esto no se puede, sin explicaciones ni reflexión [...] Me acordé de las reglas de la rayuela, de la mancha, de la bolita, y el ingreso paulatino en otras reglas que me iban encerrando en el mundo de los mayores, las del ludo, las damas, el ajedrez: No-se-puede-enrocar-estando- en-jaque, pieza-tocada-pieza-jugada, todo estatuido, fatal y perfecto como dos y dos son cuatro o las campañas libertadoras del general San Martín. Así como hoy, y los otros 32 hoy que nos faltan, no-se-puede-salir-de-la-autopista. (*Autonautas* 66)

Donde la osita también juega a su manera

Vistas desde la altura de la infancia (o al menos vueltas a ver en el recuerdo de esa altura) en la que jugar es una obligación, las reglas que todo lo determinaban parecían existir desde tiempos inmemoriales, y si uno se aventuraba a hacer notar que alguien había tomado a su cargo el *inventarlas*... ¡atención, niño subversivo! Entrar en el juego—cuando no se trataba de juegos de fantasía, yo seré el rey y tú el indio, pues ahí sí las “reglas” fluctuaban al ritmo de la imaginación, pero solo las amistades muy sólidas sobrevivían a ellas—, era quizá el aprendizaje menos doloroso de esa pérdida de libertad que asociamos (¿inútilmente? Al hecho de crecer, de “vivir en sociedad” donde las reglas no son menos arbitrarias, por lo menos en gran parte (barrera protectora de lo cotidiano, ¿quién ha decidido que todo tiene límites?), que las de la rayuela (¿no se podría jugarla en redondo, incorporarla a los árboles, a los rascacielos, o ampliar los límites del dibujo cuando el tejo cae al costado?). [...] Una manera de obligar a hacer trampas, quizá, que era la única puertecita de los juegos. (*Autonautas* 67)

Si en la práctica el libro fue un escrito en colaboración (Dunlop y Cortázar), entonces, en el texto el concepto de juego se dibuja y des-dibuja produciendo por lo menos un doble registro del juego. Dicho de otro modo, me refiero a la permanente producción de una *doble consciencia* narrativa en el texto que directamente deslegitima la autoridad de las reglas. Esto se explica porque—en la lectura de R.R. Wilson — aunque es fácil asociar el término “regla” con sus pares semánticos como “ley”, “axioma”, “dirección” y en específico “convención literaria”, lo cierto es que la regla y la convención (literaria) son conceptos diferentes porque este último no es como los axiomas lógicos o geométricos, que son inflexibles, y que construyen un sistema en forma de

silogismo (85). La convención literaria, por definición, es susceptible de modificación dado que la literatura “is essentially a convention-governed, not a rule-governed, activity” (88). ¿Qué es lo que hacen sino Cervantes, Lope de Vega, E.M. Forster, Henry James, Andre Breton o el mismo Cortázar (con la *roman comique* de Morelli) sino un teorización sobre la ruptura de las convenciones mismas? En términos de Wilson: “The distance between a geometry and a recipe, between an axiomatic system and a directional system, may be greater than that between a game and a literary text, a gap that suggests no fruitful analogies” (85). Usando interpretación *a contrario*, si mi énfasis hubiera estado en el sistema de reglas *per se*, la interpretación de *Los autonautas de la cosmopista* hubiera impuesto una ecuación entre juego y texto—[lo que R.R. Wilson denomina “the game/ text analogy”— y así habría producido una paradoja: “If literature is game, readers must always find themselves in the role of being able to say whether the rules have been kept, or significantly deviated from, only to the extent that they have already played (by, with, or through) these rules” (Wilson 102).

Privilegiar el sistema de “reglas”, inclusive, solamente nos hubiera llevado nuevamente —bajo los términos de Johan Huizinga o Bernard Suits—a la simplificación del concepto definida como “juegos de competencia reglamentada”.²⁰ Pero aceptar esta proposición

²⁰ Casi de forma exclusiva la tesis de Huizinga es de referencia obligatoria en la bibliografía latinoamericana. Pero inclusive la tesis de Bernard Suits en *The Grasshopper: Games, Life and Utopia* (1978) desarrolla su argumento en función de las reglas: “To play a game is to attempt to achieve a specific state of affairs [prelusory goal], using only means permitted by rules [lusory means], where the rules prohibit use of more efficient in favor of less efficient means [constitutive rules], and where the rules are accepted just because they make possible such activity [lusory attitude] (43). No es casual que la crítica llame a su teoría la “metafísica del ocio”. Por otra parte, en *Literature, Mimesis and Play* (1982), Mihai I. Sparisou observa que “Play as contest or *agon* can best be examined in terms of the Homeric concept of *arête* (usually translated as ‘virtue’ or ‘excellence’). Homeric *arête* points to the ethical ideals of the *aristoi* (the aristocrats, the nobleman)—significantly, the two words have a common etymological root— and it emphasizes the ‘competitive’ rather than the ‘cooperative’ nature of their values. The famous line in the Iliad, “always be best and excel others” epitomizes the Greek ideal of life based on play as contest (14). Para mayor referencia, véase *God of Many Names: Play, Poetry and Power in Hellenic Thought, from Homer to Aristotle* (1991).

significaría definirlo implícitamente dentro de los parámetros del *agôn* griego. Esta simplificación quiere decir, que bajo la economía del *agôn*, la acción dramática se explica solamente por la política del antagonismo: *ganar o perder*. En este orden de ideas, la retórica del *agôn* sólo nos lleva a la valoración de la trama por sus resultados *representados*; es decir, la valoración de los personajes por la demostración de su propia superioridad. Los personajes, por lo tanto, representarían lo que Roger Caillois denominó “la forma pura del mérito personal” (45). En esta perspectiva, aplicando este método de interpretación, es fácil coincidir con el temprano ensayo “Playing to Lose: Cortazar’s Comforting Pessimism” (1979) de Doris Sommer, quien analizó la función del juego en múltiples cuentos de Cortázar, y concluyó que “Games are played to be lost, and therefore, even the unpremeditated elements are pre-determined” (58).²¹ De hecho, en nuestro caso de estudio resultaría difícil sostener aquel discurso de la victoria cuando ya sabemos que en el texto uno de los protagonistas muere (“La vi emprender su viaje solitario, donde yo no podía ya acompañarla, y el 2 de noviembre se me fue de entre las manos como un hilito de agua” [*Autonautas* 369-70]) y en la vida práctica los dos encuentran la muerte.

En resumen: en *Los autonautas de la cosmopista*, la actualización del concepto de “constante lúdica” no presenta elemento que legitime explícitamente la retórica del antagonismo, la construcción del *hostis* (el enemigo público). No es menos cierto que se registra eventualmente la Guerra de las Malvinas emitida por diferentes medios informativos, pero la posición de Cortázar es directa: “No voy a ocuparme aquí de las Malvinas, pues como muy bien lo dice la Biblia en alguna parte, cada cosa tiene su tiempo y su lugar” (92). En el texto, el tópico

²¹ Seleccionando una muestra diferente, es posible reconocer que en otros textos Cortázar sí representa el concepto del *agôn*: “Todos los fuegos el fuego” (1966) combina una historia de gladiadores, por ejemplo; “Manuscrito hallado en una botella” de *Octaedro* (1974) es un juego de vida o muerte. y los casos seleccionados por Sommer provienen y *Alguien que anda por ahí* (1977). Escribe Sommer: “Even when Cortázar is determined to tell us a positive tale with a constructive ending, he does not allow himself the luxury of winning; rather he identifies with the loser” (59).

es otro y se aproxima más a la configuración de una nueva forma de producir ficción, esta vez desde aquella noción llamada el *scriptor ludens*. Así, la preferencia por la aplicación del juego produce un *giro teórico* en su sistema narrativo porque desarrolla un proyecto al margen de las convenciones tradicionales de la literatura. En lo que sigue, mi propósito es realizar un análisis textual de esta actualización de la “constante lúdica” en el siguiente orden: primero, estudio el *paratexto* porque explícitamente define el proyecto bajo las condiciones de la metatextualidad, y porque posiciona el argumento frente a los aparatos del Estado; segundo, estudio el viaje en sí, analizando las reglas de juego así como las condiciones materiales de producción; y tercero, el sistema de representación descrito por Dunlop y Cortázar bajo la forma de un diario de bitácora. En mi argumento *Los autonautas de la cosmopista* propone un modo de producción de la ficción a partir de las premisas de la teoría de los juegos, considerando que el juego no representa necesariamente la economía del *agôn* griego—el dominio de la competición, la lucha, la guerra alegórica—, sino formas de cooperación en sí asociadas al discurso del arte como una forma de trabajo colectivo en sincronía con lo que Cortázar ya había escrito en las tapas del *Último Round: la convergencia de Lenin y Rimbaud*. Esta convergencia no es del todo nueva dado que remite a aquel discurso de Breton en el Congreso de Escritores Revolucionarios, en París, donde propuso la misma consigna: “Transformemos el mundo”, dijo Marx; “Cambiemos la vida”, dijo Rimbaud. Para nosotros, estas dos consignas se funden en una” (*Manifiestos* 269).

2.3 LA CONFIGURACION DEL “SCRIPTOR LUDENS”

El mimetismo revela algo en la medida en que es distinto de lo que podría ser llamado un sí mismo que está detrás. El efecto del mimetismo es el camuflaje [...] No es cuestión de armonizar con el fondo, sino de volverse moteado sobre un fondo moteado—exactamente como la técnica del camuflaje practicada en la guerra humana.

Jacques Lacan “La línea y la luz”, *De la mirada* (ctdo. en *Lugar de la cultura*, Homi K. Bhabha)

La pregunta obligatoria es por qué Dunlop y Cortázar prefieren una nueva estrategia literaria — mucho más cerca al *travel writing*— que difiere sustancialmente de aquel imperativo latinoamericano en el cual la literatura se valoraba según una noción de compromiso que conciliaba una agenda cultural con una agenda política y revolucionaria en pro de la lucha armada, única vía hacia la revolución (Gilman 371). Para hallar la respuesta, la comparación entre el *Libro de Manuel* y *Los aeronautas de la cosmopista* puede ser útil para distinguir cuál es el argumento básico de este último libro. En el primero, existe consenso en afirmar que Cortázar había intentado cumplir con el dilema del escritor revolucionario—o las armas o las letras, o la pluma o el fusil—que asumía su responsabilidad histórica y política aceptando la convergencia de Lenin y Rimbaud como lo explicó en el *Libro de Manuel* (90). Su prólogo no sólo hizo un *mea culpa* que refuta aquel “arquetipo liberal del escritor” de sus primerísimos libros, sino que también proponía la conciliación entre “revolucionario de la literatura” y también los “literatos de la revolución”, tal como originalmente lo había diferenciado en su polémica con Collazos.²² En el prólogo, su declaración fue manifiesta: “Más que nunca creo que la lucha en pro del

²² En dicha polémica, recopilada bajo el título *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970), Cortázar había escrito en respuesta a Collazos: “Uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos perdiendo más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura, más que los literatos de la revolución” (76).

socialismo latinoamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría” (*Libro de Manuel* 8).

Es justo recordar, sin embargo, que precisamente esta penúltima novela sólo generó una violenta recepción de la crítica cuestionando su obra literaria y además su conducta personal. En Cuba, por ejemplo, el libro no fue ni publicado ni distribuido (quizá en represalia al hecho de que Cortázar firmó la carta colectiva por el caso Padilla [Orloff 158]); y en Argentina la polémica tuvo su clímax en el *dossier* del diario *La Opinión* en noviembre del 1974. Como lo observa Hernán Vidal, la actitud de la crítica repitió un actitud religiosa acusando a Cortázar (residente permanente en Francia) del ingreso al territorio de una nación imperial como si equivaliera “a la entrada a una zona religiosa habitada por el mal metafísico, en que los hombres quedan atrapados en un pecado irredimible e iniciado antes del comienzo del tiempo” (“Julio Cortázar” 64). En los hechos, como estrategia discursiva que busca efectos políticos, el *Libro de Manuel* no tuvo mayor resonancia ni en el campo de la estética literaria ni para los estudios críticos, aunque es cierto que los derechos de autor y los réditos del Premio Mediceis sirvieran para financiar la ayuda legal para los presos políticos.

Por el contrario, *Los astronautas de los cosmopista* pareciera que contradice la acción política que tanto proclamó en los últimos años. De hecho, reducido a la acción dramática éste se asemeja a un viaje de ocio por Francia. Si la relación entre viaje y financiación es inevitable, entonces, ésta hace alusión a una tipología del “viajero literario” desde los rentistas y becarios (Lorca, Cravan, García Márquez), los diplomáticos (Darío, Durrell, Neruda), hasta los escritores con libros contratados (Naipul, Theroux, Vargas Llosa), por citar los casos comunes (Carrión

15). Aceptemos también que, inclusive, parte de las condiciones suplementarias (si bien no las principales) reconoce que “dado que ninguno de los dos es masoquista, decidimos además que nos estaría permitido aprovechar de todo lo que pudiéramos encontrar en la autopista: restaurantes, tiendas, hoteles, etc.” (*Autonautas* 38-39). Una interpretación marxista en el sentido más literal nos llevaría a aplicar y repetir las mismas críticas hechas en contra del *Libro de Manuel*. Por ejemplo, en el ensayo “El socialismo de los consumidores” (1974) Ricardo Piglia ya calificaba el libro como una “épica de consumo” donde el estilo de Cortázar muestra una “pasión avara por apropiarse de la realidad a través del mercado” (Piglia, ctdo. en Goloboff 309); *mutatis mutandis*, aquí podría argüirse lo mismo: después de todo, hablamos de *a*) un viaje de ocio, *b*) listas de consumo y *c*) la producción de un libro. La crítica de Jean Franco va en la misma dirección. En “Comic Stripping: Cortázar in the Age of Mechanical Reproduction” (1998) arguye en forma contundente que para Cortázar el *gusto* constituye el basamento de la sociabilidad e identidad sea por “market classification or of elective affinities” (39). En su lectura, aquella desaceleración en el viaje Paris-Marsella solo marcaría una “distinción” que destruye a su vez las bases de la nacionalidad, clase y género (39). Los contraargumentos, sin embargo, son bastante previsibles.²³

²³ En el caso de Piglia, conviene reconocer que la hipotética crítica (basada en la analogía entre las dos últimas novelas de Cortázar) fundamentaría su argumento en cuestionar *el viaje* en sí, en lugar de analizar *el texto* en sí. Por otra parte, también conviene dejar constancia que Piglia cambió su opinión en sus últimos ensayos sobre las tensiones entre la imagen de Cortázar como intelectual de antecedentes liberales *versus* su aproximación a la nueva izquierda (*new left*) para coincidir con Miguel Dalmaroni cuando afirma que Cortázar contribuyó a “modernizar el idioma de la cultura literaria de izquierda, lo que quiere decir que habría provisto una textualidad de vanguardia a la imaginación y a las subjetividades políticas vinculadas con la revolución social” (10). Para el caso de Jean Franco, curiosamente, la derivación de conclusiones son basadas en casos de estudio de la década de los '60 y '70—en este caso, una entrevista que Cortázar sostuvo con Picón Garfield a mediados de los años 70—, lo que significa omitir su posterior diferenciación respecto del *Boom* que él mismo Cortázar produce.

Para mi análisis textual necesariamente debo considerar la historicidad y materialidad de la producción de *Los autonautas* en un marco de instituciones históricamente concretas porque no existe metodología para aislar al escritor de las circunstancias de su vida (Said, *Orientalismo* 31). De hecho, Cortázar expresa y representa sus ideas desde un evidente punto de vista cultural e ideológico. Esto nos lleva a reconocer que *Los Autonautas de la cosmopista* se escribe en un contexto marcado por el activismo y compromiso político, en este caso, con la Revolución Sandinista, los continuos viajes a Cuba, los informes leídos en congresos, colegios universitarios, tribunales internacionales, actividades que Cortázar consideraba signo de la función del intelectual con la realidad sociopolítica de Latinoamérica. No es un factor irrelevante, como observa Claire Lindsay, que su publicación coincidió en el mismo año con la edición de otro texto político, *Nicaragua tan violentamente dulce*, ambos en el año 1983. Y solo meses después, *Argentina: años de alambradas culturales*. La lectura de Jaime Alazraki tiene razón cuando lee a Cortázar desde una tradición literaria que incluye “La Standard Oil Co.” o “La United Fruit Co.” de *Canto general* de Neruda, y también “A Roosevelt” y “A Colón” de Rubén Darío, con la clara diferencia de que Cortázar no fue miembro de ningún partido político, ni senador, ni embajador ni candidato a la presidencia de algún país (*Hacia Cortázar* 306, 323-24).

La pregunta entonces sigue vigente: Si *Los autonautas de la cosmopista* refiere a un juego, entonces, qué tipo de juego es y sobre todo quién es el jugador detrás. “The player, like the speaker—that is, each of us—is at once the subject and the object of the play. The pronouns I, you, he are different modes of the play structure”, fue el argumento original de Ehermann (56). Como mi argumentación ya explicó líneas arriba, mi propósito fue establecer una definición alternativa de *juego* y de “constante lúdica” que explique el proyecto final de Dunlop y Cortázar, y así superar la categoría del *agôn*. Esta operación es posible si partimos, en primera instancia,

de una clasificación de los juegos ya propuesta por Roger Caillois. En mi argumentación quiero proponer una lectura en donde la definición de juego derive de la noción de mímica o *imitación*.

Como lo observa Caillois en *Les Jeux et les Hommes: Le masque et le vertige*:²⁴

Muchos juegos no implican reglas. De ese modo, no las hay, o cuando menos no fijas y rígidas, para jugar a las muñecas, al soldado, a policías y ladrones, al caballo, a la locomotora, al avión y, en general, a los juegos que suponen una libre improvisación y cuyo principal atractivo se deriva del placer de representar, de comportarse *como si* se fuera alguien distinto o incluso una cosa distinta, por ejemplo una máquina. Pese al carácter paradójico de la afirmación, debo decir aquí que la ficción, el sentimiento del *como si* sustituye a la regla y cumple exactamente la misma función [...] cada vez que el juego consiste en imitar la vida, por una parte el jugador evidentemente no sabrá inventar y seguir reglas que no existen en la realidad y, por la otra, el juego se acompaña de la consciencia de que la conducta seguida es fingimiento, simple mímica (35).

Mi estudio sostiene que *Los astronautas de la cosmopista* desarrolla una estrategia discursiva a partir de la *mímica* que para Caillois explica el gusto que el hombre encuentra en disfrazarse, en disimularse, en ponerse una máscara, en *representar [jouer] a un personaje*. No es casual que en su última conversación con Omar Prego, la justificación sea en los siguientes

²⁴ Resulta útil referir a las cuatro secciones que propone *Les Jeux et les Hommes: agon* (la competencia), *alea* (el azar), *mimicry* (la imitación) y *ilinx* (el vértigo). Según lo explica Caillois: “Los cuatro pertenecen claramente al terreno de los juegos: se *juega* al fútbol, a las canicas o al ajedrez (*agon*), se *juega* a la ruleta o a la lotería (*alea*), se *juega* al pirata como se interpreta [francés: on joue] a Nerón o a Hamlet (*mimicry*) y, mediante un movimiento rápido de rotación o de caída, se *juega* a provocar en sí mismo un estado orgánico de confusión y de desconcierto (*ilynix*)” (41). Para una lectura de la genealogía del mimetismo en América Latina véase el ensayo de Raúl Antelo en la antología *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales* (2000) publicado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

términos: “Aquí entra en juego el hecho de que a mí me pareció que para que el libro fuese divertido tenía que ser un poco parodia—pero no exasperada—de las expediciones de verdad, de las grandes expediciones al Polo o del viaje de Colón, cosas así. En ningún momento dar la impresión de que era un juego o una tontería, sino que éramos dos personas que queríamos explorar la Autopista del Sur, cosa que nadie había hecho” (*Fascinación de las palabras* 227). El proyecto de Cortázar, dicho de otro modo, establece conexiones con la *mímica*. Si en los animales, la máscara y el disfraz forman parte del cuerpo, en el hombre la máscara y el disfraz constituyen un accesorio fabricado. Pero en ambos casos, advierte Caillois, sirve exactamente para los mismos fines: cambiar la apariencia *del* portador y dar miedo a los demás (53). Este énfasis por el camuflaje, el disfraz y la intimidación me lleva a proponer una operación adicional: ¿Por qué no re-articular el concepto de la *mímica* (de la teoría de los juegos) hacia la *mímica* (de la crítica poscolonial)?

No resulta un hecho arbitrario citar la premisa de Homi K. Bhabha desarrollada en su libro *The Location of Culture* (1994): “The menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority” (126). Así, cuando Bhabha cita a Lacan con la imagen del mimetismo como técnica de camuflaje se refiere al mimetismo no como negación del contenido del discurso dominante, sino como la introducción de un efecto de ambivalencia en las reglas de reconocimiento de la diferencia cultural. Es decir: si el discurso es un campo de batalla, la *mímica* produce un momento de desobediencia civil, forma especular de resistencia y desplazamiento de autoridad (Vega 317). En la lectura de Bhabha, entonces, la *mímica* no refiere al hombre mimético que remeda al colonizador sin serlo, sino a la emulación y contrahechura que desestabiliza la autoridad colonial. De ahí que cuando Cortázar incorpora el citado método de la antropología “participant observation” esencialmente

él imita la obsesión del sujeto imperial por representar al *otro* para sí mismo (Pratt, ctdo. en Clark 5). Si esto es así, el eje narrativo de Cortázar nos induce a asociarlo más con la reproducción y burla y con la misma apropiación de aparatos discursivos como los que utilizó la etnografía. Por estos motivos, es posible concluir que en *Los astronautas de la cosmopista* desde el título mismo hasta la organización interna se parodia la forma de un diario de viaje el libro, lo que implícitamente propone—desde una lectura poscolonial—una nueva clasificación entre observador y observado. Las referencias a la mímica como nuevo paradigma de producción de ficción se puede observar en el desarrollo de dos dimensiones.

En primer lugar, mi análisis puede iniciarse desde el *paratexto* del libro inclusive; es decir, aquella “zona indecisa” entre texto y extra-texto (v.gr. nombre del autor, título, prefacio, ilustraciones, etc.) que en palabras de Gerard Genette “aseguran su existencia en el mundo, su «recepción» y consumación, bajo la forma de un libro” para *presentarlo y darle presencia* (*Umbrales* 7; énfasis en el original). La pregunta de Genette sigue vigente: “¿Cómo leeríamos el *Ulises* de Joyce si no se titulara *Ulises*?” (8). Nótese un detalle no del todo insignificante: el título del libro tiene menos semejanza con *Las argonáuticas* de Apolonio de Rodas, que con *Los argonautas del Pacífico occidental* (1922) del antropólogo británico de origen polaco Bronislaw Malinowski. De Malinowski conviene tener presente que no es un teórico ajeno para los Estudios Latinoamericanos, si consideramos el prólogo de 1940 escrito para el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* del etnógrafo cubano Fernando Ortiz. En este prólogo, Malinowski aprobó entusiásticamente el concepto de “transculturación” como proceso transitivo de una cultura a otra (y como opción al concepto de “aculturación”), aunque en la práctica nunca aplicó el mencionado concepto en ninguna de sus obras posteriores (Rama, *Transculturación* 33). No estoy sugiriendo que *Los astronautas de la cosmopista* participe o problematice la definición de

la transculturación en sí misma, que de por sí recibió una refutación variada. Basta reconocer que para algunos críticos ésta significó una “máquina de guerra” que se alimenta de la diferencia cultural, y cuya función supone la reducción de la posibilidad de heterogeneidad radical (Moreiras 218); Beverley mismo la entiende como un proyecto elitista, como una teleología necesaria para la formación del Estado, como una versión actualizada del mestizaje que deja intacta las relaciones desiguales de poder entre intelectuales y grupos subalternos (*Subalternidad* 77-78). Precisamente por estos motivos, llama la atención que *Los autonautas de la cosmopista* estructure la organización de su historia en la imitación del “cuaderno de campo”. En otras palabras, la trama repite el uso de la descripción, los diarios de ruta, las fotografías y sobre todo el uso de mapas y cartografías para representar al mundo o, por el contrario, para problematizar la representación en sí.

Si la analogía es posible, es posible argüir que el título no implica la referencia al tema del héroe—v.gr. el viaje de Jasón y sus compañeros en la nave Argo—, sino la caricatura y remedo al método antropológico de las ciencias sociales. Nótese que en ambos casos el libro se inicia describiendo el objeto, método y finalidad de la expedición. Inclusive, se documenta la expedición con placas y fotografías, y por eso, en ambos casos la primerísima foto refiere a las herramientas del observador. Por ejemplo, Malinowski titula su placa “The ethnographer’s tent on the beach Nu’agusi” (6), en donde la fotografía contiene un plano abierto con la figura del autor. De forma similar, Cortázar (aunque de espaldas a la cámara) titula la foto “El momento solemne, aunque un tanto desorganizado, de la partida de la expedición. Amigos y asistentes proceden a las últimas verificaciones” (54). La diferencia principal consiste en que el plano medio de la fotografía no corresponde al autor sino al VW. Adicionalmente, en ambos se repiten el uso de íconos: para Malinowski la tienda [tent] es el ícono del trabajo de campo que le permite “its

mobility, its thin flaps, providing an ‘inside’ where notebooks, special foods, a typewriter could be kept” (Clifford, *Routes* 20); para Dunlop y Cortázar, similarmente, es el camping-car Volkswagen —“Fafner”— lo que le permite repetir las mismas condiciones portátiles, y en algún sentido, la función de panóptico (20). No es arbitrario concluir que esta mímica se asocia a aquel surrealismo etnográfico practicado por surrealistas disidentes como Roger Caillois, George Bataille o el mismo Michael Leiris que proponía el estudio no de sociedades arcaicas sino modernas y contemporáneas. Cortázar, como Leiris (o como más tarde lo haría Clifford), registra irónicamente hasta los reportes de clima inclusive.²⁵ En esta línea de razonamiento, no es impreciso argüir que efectivamente Dunlop y Cortázar *juegan* literalmente a los etnógrafos. Pero irónicamente esto significa reconocer, como lo observa Bernhard Metz, que “Cortázar is an explorer who is not able to identify flora and fauna by their botanical names or even distinguish a tree from a scrub” (265). El capítulo “Mutación” explica mejor el objeto de estudio:

El tiempo muerde en el espacio, lo transforma; ya no alcanzamos a imaginar una diferencia importante entre este paradero y los últimos que nos

²⁵ La tipografía de los “Diarios de ruta” difieren del resto del texto por el uso de una fuente particular, Courier, que se asemeja a la tipografía de la máquina de escribir. El primer diario de ruta, por ejemplo, contiene la siguiente información: **Diario de ruta**. Domingo, 23 de mayo de 1982. **14.12 h.** En alguna parte del 10^o distrito de París, bajo la lluvia. Últimos detalles, revisión de cargamento. Provisión de agua en el bidón, dado que la bomba manual no funciona bien y el tanque es inutilizable. Colaboración internacional para la partida: Luis Tomasello y Karen Gordon. **14.25 h.** Partida bajo la lluvia. **14.44 h.** Entrada en el periférico (Porte d’ Italie). Lluvia. **14.47 h.** ENTRADA EN LA AUTOPISTA DEL SUR. **15.10 h.** Paradero: AIRE DE LISSES. Viento, sol, nubes. 17^oC. Orientación de Fafner: N.N.O. Estación de servicios Elf. Pequeñas colinas en la lejanía. Torres a la distancia. Muchísimos turistas ingleses. **17.54 h.** Dramática tempestad de granizo. Cena: Más bien suntuosa dadas las circunstancias: Fiambres, celerirave, remolachas, maíz, pan, Café. **18.28 h.** Paradero: AIRE DE NAINVILLE. Llegada bajo una lluvia violenta. Imposible explorar los alrededores dada la intensidad de la tormenta. Paradero arbolado. Truenos y relámpagos. **20 h.** Al despertarnos después de una siesta bien merecida, hace buen tiempo. Canto de pájaros. Hay un prado en el paradero. Observamos una liebre grande como un perro pequeño, color de gallina, que saltaba como si quisiera imitar el vuelo de una mariposa (*Autonautas* 53; énfasis en el original).

esperan en la víspera del fin de la expedición. [...] Más importante que eso: la alteración paulatina de la noción usual de autopista, la sustitución de su funcionalidad insípida y casi abstracta por una presencia llena de vida y de riqueza: las gentes, los altos, los episodios en sus escenarios más o menos arbolados, actos sucesivos de una pieza de teatro que nos fascina y de la que somos los únicos espectadores. Fafner, rojo dragón devorador de kilómetros a lo largo de tantos años y países, es ahora un dócil elefante inmóvil que sólo se desplaza diez o veinte minutos para volverse a quedar plácidamente anclado en sus cuatro patas gamosas. (97)

En este punto conviene concluir lo obvio:

No es lo mismo redactar un libro de viajes sobre las Américas que documentar un informe etnográfico sobre el mediodía francés. Pero sobre todo, en el caso de Cortázar su proyecto no “clasifica” a la periferia, sino que aquella imitación de la “mirada antropológica” desdibuja la autoridad de la metrópoli. En sí, el énfasis recae en la mímica y no necesariamente en el libro de viajes.²⁶ En un nivel de abstracción, puede concluirse que Cortázar propone un nuevo modelo de *scriptor ludens* en donde esta operación significa de un lado, cuestionar la

²⁶ De hecho, en la bibliografía sobre los libros de viaje, la primera oposición por resolver es diferenciar entre un *guide book* o un *travel book*. Al respecto, Paul Fussell hace la siguiente distinción: “A guide book is addressed to those who plan to follow the traveler, doing what he has done, but more selectively. A travel book, at its purest, is addressed to those who do not plan to follow the traveler at all, but who require the exotic anomalies, wonders, and scandals of the literary form romance which their own place or time cannot entirely supply” (ctdo. en Holland y Huggan 9). Si esto es así, Cortázar se alejaría del concepto de libro de viajes por diferentes motivos: por el uso del apóstrofe, y por la permanente invocación al lector la cual precisamente induce a la repetición del *acto* por parte del lector: “[...] que nuestra experiencia te haya abierto también algunas puertas, y que en ti germine ya el proyecto de alguna autopista paralela de tu invención” (*Autonautas* 44). De este modo, *Los autonautas de la cosmopista* está más cerca del “manual de instrucciones” porque instruye un procedimiento y porque dicho práctica (el juego) supone potencialmente una repetición.

legitimidad de los sistemas de representación; y de otro, remedar y desfigurar la metodología para construir la *otredad*. No es casual que seleccione bien a los referentes históricos citados: Marco Polo, Colón, Magallanes, el capitán Cook, o el mismo Malinowski. Así, tiene razón Timothy Brennan cuando afirma que, “Although the treatment of the travel genre as one of imperial knowledge-production has been very lively in criticism in the last decades, the accompanying—if somewhat later—genre of the travel parody as a form of anti-imperialist critique has not been as quickly appreciated” (*At Home in the World* 192). Si el libro inicia irónicamente con la reproducción *ad litteram* de una carta introductoria—una Solicitud de Autorización dirigida al Director de la Sociedad de las Autopistas de París—no es para reverenciar el poder del Estado, sino para remedar la “manera florida de suplicar al patrón benefactor” común en los libros del descubrimiento y conquista (Brennan 192). Después de todo, el viaje en sí significa ir a contra corriente de la norma de forma repetitiva en un ciclo de treinta y tres días.

En segundo lugar, con el uso del modelo del juego Cortázar se opone a aquel paradigma del “escritor profesional” para quien el hecho literario deriva del trabajo organizado como forma de empleo. Mencioné líneas arriba que para la crítica el objeto de análisis constituye o el “viaje literario” (la representación) o el “viaje material”. El cuestionamiento al paradigma del modelo profesional se encuentra en los dos niveles. Con referencia al primero, en “Un chemin de la connaissance: ‘Les autonaves de la Cosmoroute’” (1984), por ejemplo, Jacques Leenhardt afirmó: “No es un libro muy literario [...] La situación no está más *elaborada*, literariamente, se trata de un campo concreto de experiencia en el que la abundancia de planos, diagramas y fotografías subraya su carácter indiscutiblemente real [...] *Ya no existe un escritor que preceda a la escritura*” (16; subrayado mío). En la tesis de Leenhardt, el proyecto de Cortázar propone otra

ética de vida y de la literatura en donde la novedad reside en que “el saber del escritor cesa de preceder al acto de escribir, para, contrariamente ahora, emerger de la escritura” (20). Casi podría afirmarse que las premisas de trabajo en *Los autonautas de la cosmopista* se asemejan más a las condiciones del “narrador” descritas por Walter Benjamin. En el ensayo “El narrador”, Benjamin escribió que la narración supone una forma de producción cultural que es subalternizada por el capitalismo y por la novela moderna. La narración “hunde la cosa en la vida del narrador, para sacarla de él nuevamente. De esta forma, los trazos del narrador se adhieren al cuento de la manera en que las huellas del alfarero se adhieren a la vasija” (ctdo. en Beverley, *Subalternidad* 51). La narración se justifica por la facultad de intercambiar experiencias e utilidad (moraleja o indicación práctica). En este caso específico, la experiencia significa la unificación de artista y espectador, autor y lector, literatura y vida (Franco 146). *Los autonautas de la cosmopista*, similarmente, participa de este principio si aceptamos que el viaje no es una experiencia *letrada*, sino una “búsqueda interior” en donde “nos habíamos encontrado a nosotros mismos y eso era nuestro Graal sobre la tierra” (368). Warren Motte lo explica en los siguientes términos:

In this light, the act of writing is itself transformed in the course of the trip. No longer an arduous professional task, writing is now a far more pleasant activity. They approach writing much as they approach other activities in their newly configured life, according no more (and no less) importance to it than to the act of eating, for instance, or sleeping, or driving, or contemplating the flitting of dragonfly, whose apparently random itinerary recalls their own (ibid.:85). *It is only when they are observed by others that they become aware of the subversive*

quality of their writing, recognizing at the same time that they must nourish and protect that quality. (732; énfasis mío)

En el plano de la representación, sin embargo, el lugar común llevó a simplificar la complejidad narrativa. Es cierto que no existe una “fábula” pre-concebida y derivada de la singularidad del autor, el llamado “autonomous creative artist”. Pero aquella sobrevaloración de la experiencia, en realidad, solo reduce y simplifica la complejidad entre el *texto* y la *historia*. Con un mínimo uso de la teoría de la narrativa, las conclusiones serían diferentes. Es una proposición general señalar que la primera persona y la tercera persona no producen mayor diferencia para la narratología. En realidad, los estudios de Mieke Bal explican que tanto *yo* así como *él* son ambos *yo*: “Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita; mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra. Desde un punto de vista gramatical, SIEMPRE será una «primera persona» (127; énfasis en el original). Esto quiere decir, siguiendo el razonamiento de Bal, que el término «narrador en tercera persona» es absurdo porque un narrador no es un *él* o un *ella*, sino que “En el mejor de los casos [se] podrá narrar *sobre* un «él» o un «ella»” [...] Un sujeto hablante, un «Yo», emite ambas frases” (127; énfasis en el original). Entonces, casi no es necesario reiterar que la personalidad o identidad histórica de Cortázar no determina necesariamente al agente narrativo que es el sujeto lingüístico (v.gr. Julio, el lobo, Carol, la osita, los exploradores, la madre, etc.) el cual se expresa en el lenguaje que constituye el texto.²⁷

²⁷ La sentencia de Roland Barthes es bastante conocida: “[...] *quien habla* (en el relato) no es *quien existe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*” (34). Por otra parte, y desde otra perspectiva para la teoría literaria, la lectura de *Los autonautas de la cosmopista* no se explicaría desde el espacio de la invención autobiográfica, sino desde los intersticios de la autobiografía y la novela, es decir, desde lo que crítica llama *autoficción*. En la tradición hispánica, los ejemplos son múltiples: *La tía Julia y el escribidor* (1979) de Vargas Llosa, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *Lenta biografía*

Federico Patán ha sugerido una situación narrativa que vale la pena incluir: a) un NARRADOR 1 (el oso) que describe la acción del NARRADOR 2 (la osita); b) un NARRADOR 2 (la osita) que describe al mismo NARRADOR 1 (el oso); c) un NARRADOR 3 (la madre) que describe al NARRADOR 1 y 2; y d) un NARRADOR 4 (presente en “Comportamiento en los paraderos”) (154-157). De aquí que Patán reconozca que la inclusión de las cartas de una madre produzcan una nueva perspectiva como “si las tribus con que tropezó Sir Henry Morton Stanley en su deambular por África hubieran dejado testimonio de la primera visión que tuvieron de él” (157). La explicación puede complicarse aún más si aceptamos que en aquella “mirada antropológica” la división y jerarquía entre el observado y el observador se substituya por una relación especular que refleja una *acción* común: el hecho de escribir. Precisamente con en esta relación especular el “intercambio miradas” (entre narradores) produce una doble valencia: de un lado, significa una sobre-atención, una hiperbolización e incluso una parodia sobre esta misma acción de *escribir*; de otro lado, al mismo tiempo, permite la creación de estructura formal (reglas, jugadores, doble conciencia, fragmentación, repetición) cuyo objetivo es re-configurar el protagonismo y caracterización entre personajes principales y secundarios. Así, las fotografías muestran también esta relación especular entre los protagonistas (los exploradores) que están “ejerciendo” la función de escritores. Pero sobre todo, muestran que la representación de dicho ejercicio presupone una *performance*. La fotografía con la leyenda “... a un éxtasis musical que hace pensar en Glenn Gould” quizá sea la que mayor expresa el grado de performatividad que

(1990) de Sergio Chejfec, varios cuentos del *Jardín de senderos que se bifurcan* (1941) de Borges, *Recuerdos inventados* (1994) de Enrique Vilas-Matas, *Wasabi* (1994) de Alan Pauls, entre otros. Con este recurso narrativo se difumina la claridad de los pactos de lectura y escritura “autorizando una escritura del yo al que se le permite jugar con referencias a la verdad” (Toro, Schlickers y Luengo 8). Esto quiere decir que la presencia de los nombres propios “Julio” como también “Carol”—aunque el término de referencia general es “los exploradores”— no es determinante tampoco, o como Gerard Genette lo advirtió: “Yo, autor, voy a contaros una historia, cuyo protagonista soy yo, pero nunca me ha sucedido” (*Ficción y dicción* 70; ctdo. en Alberca 129).

estos proyectan.²⁸ En conclusión: si el texto se construye *como si* fuera un juego, entonces, no hablamos de la profesionalización del escritor (*poiesis*), sino de la función del jugador y de participantes activos cuya actuación práctica (*praxis*) democratiza formas populares de producir ficción.

Esta proposición podría parecer una exageración si consideramos que el capítulo “Veladas culturales de los expedicionarios” es un catálogo de autores. Por parte de Dunlop quizá solamente se registra un libro de literatura (el diario de Virginia Woolf); pero, por parte de Cortázar, se registra una amplia selección de música: Pierre Boulez, Billie Holiday, Elle Fitzgerald, Helen Humes, Carlos Gardel, Ángel Vargas, Rosita Quiroga, Eladia Blasquez, entre otros (323). En todos estos casos, y en diferentes maneras, legitiman diferentes modelos de autor. Sin embargo, también es sintomático que, con referencia a la literatura, la única mención directa a un escritor sea a Paul Blackburn, a quien le dedica un capítulo *in memoriam* como forma de agradecimiento: “[...] porque el origen más remoto de esta expedición se sitúa en el día en que Paul me reveló la maravilla de un dragón, hermano gemelo de Fafner, y comprendí que

²⁸ Nótese que del uso de fotografía se puede concluir exactamente lo mismo: esta no se limita a la prueba testimonial y modo de representación figurativa (personas, cosas, acontecimientos), sino que también implica la construcción de un sistema de información y orden visual específico. Para Susan Sontag, por citar un ejemplo, las fotografías redefinen la realidad misma: como artículo de exposición, como dato para el estudio, como objetivo de vigilancia (220). De ahí que menos importante sea el retrato de los exploradores que analizar *qué* impacto tiene este registro óptico *en* la narración. Si para todo análisis de textos siempre existe un *narrador* que determina una *narración*, entonces, el grado y la forma en que éste se despliega en el texto no sólo confiere al texto su carácter específico, sino que produce significado. En otras palabras, en *Los autonautas de la cosmopista* tenemos una continua interacción entre escritura y fotografía, pero esto no significa que el segundo debe verificar en clave “realista” la información del primero, sino que la confunde. Es precisamente esta ambigüedad entre la narración y la imagen la que permite re-configurar una “identidad nominal” coincidente entre autor, narrador y personaje. Y esto produce, por consecuencia, un juego entre la autoría y la ficcionalidad para producir infracciones a las normas narrativas tradicionales: Ni las fotografías ni la narración tienen como objetivo legitimar la autenticidad de un viaje. Para un estudio sobre la interacción entre la literatura y la fotografía, véase los trabajos de Nancy Armstrong, Daniel A. Novak, Jennifer Green-Lewis, y la reciente antología *On Writing with Photography* (2013) dirigida por Karen Beckman y Liliane Weissberg.

cabalgando ese dragón se podía descubrir de otra manera la tierra y las playas y los bosques europeos” (351). Compararemos finalmente estas dos situaciones: la novela tradicional versus el proyecto de *Los aeronautas de la cosmopista*.

En el concepto de novela (en su sentido tradicional), la literatura se organiza en forma capitalista, consecuentemente, el escritor se profesionaliza y recibe una remuneración (antes del mecenas, y hoy de la industria del libro). La novela, así mismo, se comodifica y circula como un *producto* en el mercado de las letras. Bajo las condiciones de un modelo económico neo-liberal el ejercicio de la producción de literatura se profesionaliza lo que significa re-estructurar sus ejercicio como disciplina de trabajo. Por esto la política editorial de la revista *Paris Review*, en específico la sección “Writers at Work”, planteaba su cuestionario sobre el proceso de creación literaria como *work habits*. Fácilmente podría construirse un cuadro comparativo en donde el horario de trabajo de Ernest Hemingway no difiere mucho del de Mario Vargas Llosa, o García Márquez. En directo contraste, Cortázar parodia este modelo de producción y parodia también la doctrina del genio, lo que Walter Benjamin llamó “la sobrevaloración del individuo productivo en nombre del principio de creatividad” (Said 35). Inversamente, *Los aeronautas* se fundamenta en el juego como forma de trabajo colectivo. La producción final incluía una condición más: el concepto de colaboración múltiple rechazaba el principio de “autor principal”; en este sentido, la documentación de la expedición fue co-escrito por Dunlop y Cortázar; las traducciones finales realizadas con ayuda de Laure Guille-Baitallon y Françoise Campo-Timal; el cuidado del montaje por Julio Silva; la revisión final en español por Aurora Bernárdez (Lafon & Peeters 262-63). A raíz del “*affaire* Juan Benet” (la negociación [incompleta] del Premio Planeta) y el posterior despido de Mario Muchnik de la editorial Seix Barral, Cortázar detiene la producción y continúa la edición con Muchnik. La publicación se realizó simultáneamente en francés por la

editorial Gallimard y en español por la editorial Muchnik en noviembre de 1983 (Muchnik 134). Los derechos de autor, finalmente, fueron cedidos al “pueblo sandinista de Nicaragua” en su doble edición, tanto francesa como española. El editor en lengua española, en adición, destinó el 2% del precio de venta a la misma causa. Finalmente, Cortázar muere menos de tres meses después de la publicación, a la edad de 69 años.²⁹

El concepto de *Los Autonautas de la cosmopista*, en cambio, privilegió el tópico del juego; pero la interpretación fue imprecisa, cuando no parcializada dado que este tipo de lectura no reconoció la asociación del juego con la vida práctica. En mi argumento, Cortázar actualiza el problema de la autorreferencialidad y la metaficción a través de la teoría del juego, y en específico, con la modalidad de la *mímicra*. Por esto, resulta posible afirmar que la *mímicra* produce una ambivalencia que desestabiliza el discurso de autoridad, en este caso, el discurso de autoridad de la literatura, y entiendo aquí la literatura como un concepto restrictivo que condiciona su existencia a que sea en forma escrita, en un idioma imperial y bajo códigos estéticos que derivan de la alta literatura europea (Cornejo Polar, “Para una teoría” 10). En este sentido, Lindsey tiene razón cuando afirma que no estamos hablando de una “emulación pasiva” de los libros de viajes, sino de una nueva lógica, que es la parodia post-turística hacia lo no-exótico [los parkings] en el no-espacio [la autopista] (“Road to Nowhere” 218). La historia no refiere a un viaje, lo que no constituye ninguna innovación literaria; de hecho, es el argumento más viejo en la literatura. Ejemplos: la *Odisea*, el *Quijote*, *Moby Dick*, etc. Si hablamos de un no-lugar (los *parkings*), entonces resulta obvio que Cortázar no se refiere al estado-nación. Por el

²⁹ La biografía revisada de Herráez precisa la concretización del trazado del plan hacia principios de agosto de 1981, antes de que Cortázar ingrese al hospital de Aix-en-Provence por una “hipotética” hemorragia gástrica, que finalmente se diagnosticó como leucemia mieloide crónica, enfermedad que lo llevaría a la muerte dos años y medio más tarde (Herráez 308-09; Alazraki, *Hacia Cortázar* 293). La ejecución del plan se realizará en varias etapas hasta la muerte de los protagonistas: Carol Dunlop (1946-1982) y Julio Cortázar (1914-1984).

contrario, el proyecto refiere en mayor o menor medida a una toma consciencia de la transformación del estado-nación moderno responsable de una “serie de clasificaciones y políticas relativas a la identidad de grupo” (Appadurai 30). Esto generará algunas consecuencias. De un lado, que el proyecto deja de prestar atención a lo local, la nación, al territorio latinoamericano para desarrollar una historia no necesariamente en Francia sino en un espacio desterritorializado y globalizado (de hecho, todo ocurre en un fragmento de autopista). De otro lado, que el argumento no desarrolla una historia bajo las leyes de narrativa tradicional, sino privilegia la fragmentación. Esta fragmentación no incluye el desarrollo del personaje principal (la denominada *protagonidad*), para privilegiar, en cambio, la pluralidad de miradas, en algún sentido, la democratización de la voz: Cortázar, Dunlop, los dibujos de Stéphan Hébert.

Lo que he intentado discutir es que *Los astronautas de la cosmopista* desarrolla un proyecto al margen de las convenciones de la literatura. La ficción la inscribe desde el juego. Por supuesto, una lectura materialista supone problematizar críticamente que la realidad del juego— sea durante la sociedad greco-latina, sea durante una orden global capitalista militarizada—. El juego difumina el límite del trabajo y el ocio, la producción y el consumo, la libertad y la explotación, si consideramos que el ocio hoy día es comodificado y el trabajo automatizado (Ehrmann 46); dicho de otro modo, el *impasse* es que en estructura y en contenido, un tipo de juego continúa la agenda y función del Imperio (Dyer-Witheford y de Peuter xxix). Pero Cortázar no produce desde el *agôn* sino desde la *mímicra*. Así, el juego, como modo de producción de ficción, también supone producir un sistema de significación en donde la materia prima no es la singularidad, el “autonomous creative artist” (producto de la división del trabajo). En este sentido, la noción del *scriptor ludens* se opone a la autonomía de la creatividad artística en contacto con aquella realidad superior del arte (Williams, *Culture and Society* 39). Pero, no es

el predominio de la imaginación (la creatividad) sino la *acción*. Por estos motivos una posible línea de trabajo (en el futuro) supone articular Cortázar en términos de la *Gramática de la multitud* de Paolo Virno; es decir, no es que el juego se aparta de la *poiesis* (trabajo intelectual) para acercarse a la *praxis* (la acción política). Es la yuxtaposición de *poiesis* y *praxis* ejecutado por la multitud. *Los astronautas* al ser un juego se postula una actividad sin obra, pero la “politicidad” (la acción política) implícita de su actividad está intacta. Después de todo, si hablamos de un juego, debemos reconocer por lo menos dos consecuencias: primero, que no hablamos de un viaje puramente *imaginario*; sino literalmente es un viaje *material*; segundo, que como forma cultural, supone una capacidad de repetición en cualquier momento y en cualquier lugar por toda forma de subjetividad que asuma su condición de *scriptor ludens*.

**3.0 AUTORREFERENCIALIDAD E INTERMEDIALIDAD: PEDAGOGÍA, JUEGO
Y MÍMICRA EN *EL CONGRESO DE DOBLES DE ESCRITORES DE LITERATURA
MEXICANA DE MARIO BELLATIN***

We theoreticians have to know the laws of the peripheral in art. The peripheral is, in fact, the non-esthetic set. It is connected with art, but the connection is not casual. But to stay alive, art must have new raw materials. Infusions of the peripheral.

Viktor Shklovsky, *The Third factory* (1926)

The essence of literature is not representation, not a communicative transparency, but opacity, a resistance to recuperation which exercises sensibility and intelligence. Just as we could stop playing games if we could master them completely, so our interest in literature depends on what Geoffrey Hartman calls “the differential relation of form to consciousness,” the tension between writing and reading.

Jonathan Culler, “Toward a Theory of Non-Genre Literature” (1981)

3.1. ARQUEOLOGÍA DE UN PROBLEMA

De Bellatin pareciera haber consenso implícito en no-discutir el asunto de la “nacionalidad”, aun cuando en los estudios literarios latinoamericanos existe un extenso debate sobre la asociación entre nación y narración; es decir, sobre si los libros escritos en idiomas nacionales fueron cruciales para la construcción de un ideal de ciudadanía que en la teoría recibió el nombre de

“comunidad imaginada”, categoría que en la práctica tiene relación con un conjunto específico de lectores. Por ejemplo, en la introducción a *La variable Bellatin: Navegador de lectura de una obra excéntrica* (2012), que fue la compilación de ponencias dedicadas a su narrativa en el IV Congreso Internacional de Estudios Trasatlánticos en la Universidad de Brown, Julio Ortega parece coincidir con la posición del autor cuando afirma: “Sus cuatro primeras novelas publicadas en Lima lo hicieron un escritor peruano, pero luego volvió a México y asumió ser un escritor mexicano. Esta ambigüedad parece ser una de las formas motrices de su obra, cuyos personajes a veces carecen de nombre, cuyas locaciones no son del todo explícitas, y cuyo estatuto literario sugiere que la ficción es poco menos que un informe clínico, un guion cinematográfico, o un documento sin archivo posible” (11). De la misma manera, el estudio de Vek Lewis reconoce la dificultad de localizar su obra desde aquella tradición latinoamericana que justifica su importancia por la exploración de la realidad nacional, la historia, el tiempo y el espacio: “Identifying Bellatin as Peruvian-Mexican may provide a way of entry into the text’s suggestive references. However, Bellatin is rather fond of interspersing all his texts with Latin American, Asian, Middle Eastern, and European references, occasionally giving the impression that he knows each place firsthand” (125). No constituye una exageración afirmar que, desde una revisión de la crítica de los últimos años, todo parece indicar que existe una tendencia y coincidencia con un modelo de lectura para su obra que parte del mismo sistema literario creado por el autor.

Pero en la lectura tradicional, “*Place* usually means national territory as well as national language, and *works* tends to imply individual objects, each of which can be said to belong, at least initially, to unique geographies, writers, and idiolects” (Walkowitz, “Close reading” 171; énfasis en el original). La reciente encuesta “9 Temas y 62 Respuestas” (2008), organizada por

Jorge Ruffinelli y publicada en la revista *Nuevo Texto Crítico*, coincide con esta tesis. Así, en esta consulta a las más reciente y nueva narrativa latinoamericana, cuatro de nueve preguntas todavía aluden al concepto *país*. En su conjunto, las interrogantes buscan explorar si, en el contexto de un capitalismo global, la narrativa “latinoamericana” se identifica por tópicos como la geografía, el lugar de nacimiento de los escritores o el uso de la lengua (Ruffinelli 5). De forma directa, la pregunta N^o 3 de la encuesta propone la siguiente pregunta: “¿Qué escritores de tu país te parecen interesantes? ¿Y de otros países? ¿Por qué?” (69). En respuesta a ello, la posición de Bellatin con referencia a estos temas ha sido inexacta y deliberada, e inclusive ambivalente desde el año 1995. La respuesta de Bellatin fue en los siguientes términos: “No suelo clasificar mis lecturas a través de países. No tengo claro tampoco cuál es mi país. Me parecen interesantes los escritores que tienen la capacidad de crear mundos propios, cuyos textos son lo suficientemente completos como para definirse a sí mismos sin necesidad de recurrir a factores externos para decodificarlos” (Bellatin, “Encuesta” 72). En todo caso, su compromiso (su filiación) parece repetir—desde una primera lectura académica— aquel discurso de la “autonomía” de la obra literaria del Romanticismo, el modelo formalista y su énfasis en el “hecho literario” (lo que Jakobson llamó *literaturnost*), o inclusive la ideología de la Nueva Crítica en su afán de convertir la literatura en un “objeto” que se basta a sí mismo como si fuera una unidad interna que excluye el contexto histórico y social. “Un buen texto debe admitir no solo una traducción sino incluso una traducción de la traducción. Y, como es obvio, poder ser leído de manera independiente al contexto en que fue creado” (73), señala Bellatin en la misma encuesta sugiriendo, en mayor o menor medida, lo que la reciente crítica estudia como el tópico de la literatura mundial, *global writing* y en los últimos años bajo el concepto de *global Latin American novel*.

Esta serie de asociaciones podría complicarse, sin embargo, si incluimos en nuestro análisis no sólo los procesos de (des)territorialización del capital sino también aquellos *desplazamientos* (ya sean individuales o colectivos) —diáspora, exilio o migración—, los cuales suponen un imaginario y una dimensión simbólica. En este mismo sentido, lo cierto es que la consideración del lugar estratégico de enunciación (de Bellatin) necesariamente conlleva a analizar la posición del autor en el texto en relación con el material sobre el que escribe. Bajo este marco teórico, críticos como Ignacio López-Calvo estudian a Bellatin y la serie de novelas de temática oriental como *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) o *Biografía ilustrada de Mishima* (2009) que intentan, en un plano simbólico, situarse en la tradición de la literatura japonesa. Con otro marco teórico, Lopez-Calvo concluye que los personajes de Bellatin materializan “the author’s Other”, o dicho de otra manera, “Bellatin resorts to Japanese characters to distance himself from his own writings, as it were the culture that is the most alien to his own” (351). Como procedimiento metodológico, entonces, el tema de la locación estratégica [*strategic location*] me permite un análisis con foco en la *representación* (el artificio narrativo, imágenes, el estilo, estructura, etc.) y no en la descripción natural ni la fidelidad a una original. Inclusive, permite entender y estudiar las representaciones simbólicas como sistemas culturales concretos de un grupo social de referencia. Por esto, para el caso de Bellatin, conceptos como ‘nación’ o ‘migración’ determinan un campo de operaciones para resolver significados y, sobre todo, para conformar una ‘comunidad de interpretación’. Esto explica por qué una revisión de la crítica literaria sobre Bellatin, al menos en los primeros diez años, duplica su tradición literaria indistintamente entre Perú y México, lo que lo convierte en un

escritor que pertenece —y confunde al mismo tiempo— a dos cánones o sistemas literarios de forma simultánea.³⁰

Lo que sigue es una revisión mínima de la primera bibliografía crítica:

Por un lado, la crítica peruana desarrolla una genealogía bastante particular. En la *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995), José Miguel Oviedo clasifica a Bellatin (1960) no sólo como literatura peruana, sino que lo asocia cronológicamente a escritores como Fernando Ampuero (1949) y Alonso Cueto (1954) por presentar “fórmulas alternativas y renovadoras” con respecto a la narrativa de Ribeyro, Vargas Llosa y Bryce (459). En cambio, para el estudio “La ciudad secuestrada: cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa” (2001) de Carlos López Degregori y Jorge Eslava, Bellatin debía interpretarse por su distancia respecto a la obra de Arguedas, Ribeyro, Vargas Llosa y el manifiesto de la revista *Narración*. Esta interpretación incluso partía desde un nuevo marco cronológico que lo ubicaba con la generación de Oscar Malca, Javier Arévalo e incluso Jaime Bayly (234).³¹ Por otro lado, toda

³⁰ Previamente a su viaje a México en 1995—aunque algunas solapas de sus libros califiquen el “viaje” como “el regreso” [a México]—, la bibliografía de Bellatin editada en el Perú incluía: *Mujeres de Sal* (1986) publicada en la editorial Lluvia; *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) publicados por Jaime Campodónico editor; y la recopilación titulada *Tres novelas* (1995) y *Damas chinas* (1995) publicadas por la editorial El Santo Oficio. Lo determinante de estas casas editoriales es su naturaleza no-comercial, lo que en la práctica significa la impresión de un reducido número de copias. A esta nómina puede añadirse la adaptación teatral de la entonces novela inédita *Poeta ciego* convertida en *Black-Out (Los cadáveres valen menos que el esteriorcol)*, estrenada en Lima en 1993, bajo la dirección del director italiano Gustavo Frigerio, la coreografía de Karin Elmore y la actuación, entre otros, del mismo Mario Bellatin.

³¹ Para una aproximación de la primera recepción de Bellatin, véase también la entrevista “La desapasionada pasión de Mario Bellatin” (pp. 29-37) publicada en *Vórtice-Revista de Literatura* en 1996; los ensayos “¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la novela peruana última” (1996) de Miguel Ángel Huamán; “Reflexiones sobre la joven narrativa de los noventa” (1999) de Selenco Vega; “Los cambios en la sensibilidades literarias” en *Las nuevas reglas de juego* (1999) de Romeo Grompone; “La ciudad secuestrada: cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa” (2001) de Carlos López Degregori y Jorge Eslava; así como el “Testimonio” de Mario Bellatin leído en el “Encuentro Internacional de Narradores de esta América” organizado por Jorge Cornejo Polar en el año 1997.

revisión crítica también debe incluir el estudio introductorio de David Miklos, *Una ciudad mejor que esta: Antología de nuevos autores mexicanos* (1999), que asocia a Bellatin con autores como Adriana Díaz Enciso y Guillermo Fadanelli, y de quienes se refiere como “[...] habitantes de la marginalidad [que] escriben desde los bajos fondos y en sus relatos suelen predominar la sordidez y los excesos, además de una evidente misantropía” (14). Esta introducción subraya como característica común de esta asociación la omisión a toda referencia a lo «mexicano» (14). En cambio, un año más tarde, la antología de Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana incluyen a Bellatin como integrante de la Generación de los Enterradores de sus padres literarios, reforzando así los lazos con los “abuelos” (Sergio Pitol, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, etc.) (Zamudio 131).³² También Jorge Volpi incluye su nombre en la antología *Día de los muertos. Antología del cuento mexicano* (2001) que está dedicada a la festividad mexicana del dos de noviembre. Bellatin colaboró aquí con el texto “Flores de muerto”, que es un fragmento de su novela *Flores* (2004).

Esta multiplicación de comunidades de interpretación que parten de diferentes coordenadas geo-culturales (con sus modos de apropiación y valoración) demuestra cómo la narrativa de Bellatin constituye un caso donde la (re)locación de su literatura no se explica necesariamente con el habitual discurso de la globalización y la (des)territorialización del capital.³³ Esta observación es pertinente porque, como advierte Homi K. Bhabha respecto a la

³² En la lectura de Luz Elena Zamudio R., si antología *La Generación de los Enterradores: Una expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio* (2000) vaticina que Jorge Volpi cumple el perfil del legítimo sucesor de Carlos Fuentes (96-97, Bellatin deja constancia explícita de su admiración a Sergio Pitol en *La escuela del dolor humano de Sichuan* (2001). De forma similar, el congreso “Escritores duplicados: Narradores mexicanos en París” convoca a Margo Glantz, Sergio Pitol, Salvador Elizondo y José Agustín.

³³ De forma recurrente, las entrevistas suelen limitar el problema con referencia a la literatura nacional. En una entrevista del 2007 en la ciudad de Lima, Bellatin declaró lo siguiente sobre su doble nacionalidad: “Me parece interesante porque remarca el hecho de que la escritura no tiene una

división binaria entre lo global versus lo local, la circulación de *commodities* y la apertura de zonas de libre mercado “son igualados a la circulación de imágenes, el intercambio de signos culturales, el exceso de significación, las transferencias intertextuales de significado”; sin embargo, aquella perspectiva *espacial* nunca podrá captar con precisión las contingencias *temporales* e históricas de la ambivalencia de lo global (*Nuevas minorías, nuevos derechos* 65). Dicho de otro modo, para Bhabha la migración no sólo se refiere a la libre circulación de una identidad en la diáspora que lucha en contra de la esclavitud y soberanía de pertenecer a una nación como límite de la subjetividad (siguiendo a Hardt y Negri), sino que supone también una “condición simbólica, física y semiótica de invisibilización y borramiento” (68-69). Así, el problema Bellatin —como lo denomina Alan Pauls refiriéndose a su “identidad literaria” como modo de *trompe l’oeil*— conlleva a una discusión que necesariamente articula relaciones y negociaciones entre migración y literatura para así (re)definir la locación de la literatura, la geografía del libro y las nuevas condiciones del círculo de producción y recepción. Esto quiere decir que el problema Bellatin necesita re-plantearse desde lo que la teoría poscolonial ha denominado *immigrating fictions* porque, en un nivel empírico, con aquel viaje—o el “regreso”— a México, su literatura también “cross the path of a series of literary, capitalized intermediaries (agents or publishers) who judge the texts, rework them, frame them for a new public, review them in the better newspapers, and thereby authorize and ground their presence in

nacionalidad definida. Si me preguntas por la nacionalidad a un nivel personal, te podría decir muchas cosas, pero esas cosas no tienen mucha importancia para mi trabajo, porque lo que yo intento es que los libros hablen por sí mismos, que los textos se vuelvan autónomos, que se vuelvan textos sin autor. Entonces esa posibilidad de tener dos nacionalidades, porque es cierto que tengo dos, pero al mismo tiempo ninguna, permite que la escritura aparezca de la nada, como no sustentada en una nacionalidad que ha sido, en mi opinión, un lastre para nuestras tradiciones literarias [...] Para mí, esta segmentación a la que llevan las literaturas nacionales puede acabar impidiendo que un escritor diga lo que tiene que decir, sólo por respetar una suerte de patrón o idea preconcebida con respecto a la literatura” (Melgar, ctdo. en Lewis 238).

the metropole” (Hayot 602-03). Bajo esta premisa operativa, mi hipótesis supone que el fenómeno del desplazamiento produce al menos dos cambios significativos, o dos operaciones, en el denominado problema-Bellatin:

En primer lugar, en el caso de Bellatin—como también en Bolaño— nos encontramos no sólo ante la movilidad y la (in)migración de ciudadanía, sino también ante un desplazamiento de la *locación de producción* de un espacio geopolítico—la nación, la región o el Estado—hacia otro; es decir, la migración significa también la sustitución de un “sistema literario” por uno diferente. Ángel Rama ya había esbozado este problema en el ensayo “La riesgosa navegación del escritor exiliado” (1978) cuando señala que bajo esta condición (el escritor-huésped) necesariamente se establece un diálogo con dos públicos; en otras palabras, esta duplicidad conlleva a reconocer que cada área de Hispanoamérica responde a coordenadas culturales específicas, redes temáticas y bagaje informativo que “conforma[n] una tácita complicidad de la comunidad en torno a su pasado y a sus formas de convivencia, los modos de apropiación y valoración del arte” (391). En este punto conviene hacer una concesión: Es cierto que el exilio denota una situación transitoria, mientras que la emigración traduce una resolución definitiva de alejamiento o incluso integración a otra cultura (387).³⁴ Pero en ambas situaciones se producen operaciones análogas si consideramos que los sistemas literarios implican necesariamente una

³⁴ Para el ensayo de Rama, los “exilios políticos” (y el exilio del intelectual) solo constituyen un caso de estudio “por esquematismos del razonamiento pedagógico”; siguiendo a Rama, el fenómeno migratorio no debe reducirse exclusivamente a razones económicas sino que también tiene que ver con “la opresión política y la rigidez de las estructuras sociales que cierran el horizonte de los hombres y los impulsan a la migración” (377-82). Desde una aproximación diferente, Celina Mazoni propone la articulación del concepto de errancia con el de escritura para re-estudiar los desplazamientos geográficos como “desplazamientos simbólicos que recuperan a su vez tradiciones tan prestigiosas como la del *flâneur*, tan antiguas como las de la bohemia, la del exilio y la del nomadismo” (11). La articulación de estos conceptos la lleva a antologar diferentes estudios sobre Horacio Castellanos-Moya, Mayra Santos-Febres, Roberto Bolaño, entre otros. Para una revisión de esta antología crítica, véase *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea* (2009).

red de publicación, clasificación, distribución y recepción ya sea a nivel local o global. En este sentido, Rebecca L. Walkowitz tiene razón cuando afirma que “Books are no longer imagined to exist in a single literary system but may exist, now and in the future, in several literary systems, through various and uneven practices of world circulation” (“Location of Literature” 528). Por esta razón, el hecho de que Bellatin haya publicado sus primeras cuatro novelas en un circuito cultural como Lima no carece de importancia. Esto no tiene que ver con una identificación del dato biográfico. En realidad, aquel corpus narrativo —hasta la publicación de la antología *Tres novelas* (que incluyó *Salón de belleza*) junto con la nouvelle *Damas chinas* hacia 1995—, informa un marco de referencia para entender el *giro cultural* de Bellatin en los veinticinco años últimos.

Bajo este marco, la comparación de sistemas de producción literaria permite establecer diferencias entre el espacio de producción en Lima versus el espacio de producción en México. Después de todo, “Migration has therefore come to signify all possible processes of identification and dis-identification relating to the trespassing of borders and ‘off-limits’ territories—*both material and symbolic*” (Ponzanesi and Merolla 3; énfasis mío). Lo lógico sería afirmar que en ambas ciudades —Lima y México— el campo de producción coincide con una herencia y economía colonial que determinaría, en un sentido histórico, condiciones de recepción propias de la “ciudad letrada”. Es decir, por su la locación discursiva, el ejercicio de la literatura produce aquel circuito cerrado (literario) entre profesores, críticos y escritores donde un segmentado y particular mercado de bienes simbólicos es auto-referencial y mínimo. Además, esta ciudad letrada produce también una equiparación entre ejercer y comprender la literatura con el derecho a ejercer el poder del Estado (Beverley, *Subalternidad* 34). Sin embargo, lo que me interesa subrayar con esta comparación es que para el caso específico de Bellatin, y en el caso específico

del escenario de Lima, la mención a este contexto sociocultural sería bastante relativo. Bellatin no escribe ni publica desde un espacio institucional. Al contrario, en un espacio de producción como la ciudad de Lima, la historia de la publicación de los primeros libros de Bellatin —de *Mujeres de Sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992) hasta *Damas chinas* (1996)—, demuestran la ausencia de un mecenazgo por parte del Estado, por un lado; y la cercanía al fenómeno del mercado informal donde la calle es el escenario económico, como explicaré en breve.³⁵ Estas precondiciones, para su caso particular, fueron contrarias a la situación de sus pares de generación quienes, en mayor o menor medida, sí participaron de la subvención estatal a la publicación de libros durante el primer gobierno del APRA con Alan García Pérez en década de los ochenta.

Así, las condiciones de materialización del libro establecen una clara disyuntiva entre Perú y México. Para el caso de Perú, publicar literatura significó la circulación de bien-libro en un mercado informal, y más tarde, la participación directa del mercado. Lo que me interesa resaltar es que, a nivel empírico, estos factores significaron la transferencia de la responsabilidad del valor de cambio y de la construcción del ‘valor de la creencia’ *hacia* al mismo autor. Y en el caso de Bellatin estos valores coinciden con las transformaciones sociales, culturales y políticas que experimentó la sociedad de Lima con su ingreso a una política neo-liberal recién en los años noventa. Por esto Romeo Grompone utiliza a Bellatin como un caso de estudio que se basa en la negación de la historicidad para dar cuenta de los cambios en las sensibilidades literarias y la “gran transformación” de Lima en los noventa (157-158). Para el caso de México, por el

³⁵ Victor Vich exteinde estas observaciones sobre el mercado informal como complejidad de variables simbólicas que articula relaciones sociales. Cuestionando la aproximación legalista de Hernando de Soto, su tesis parte de los comentarios de Alejandro Portes sobre la informalidad como “una condición normal del desarrollo capitalista, el cual requiere necesariamente de la subordinación estructural de algunas partes de la economía para realizar objetivos y tareas a precios muy bajos” (Vich, *Discurso de la calle* 45).

contrario, su trasfondo político se opone a las condiciones de producción en Lima dada la interrelación entre la literatura, las políticas públicas sobre la economía creativa y la participación del Estado. Resulta significativo que Bellatin haya participado de este estímulo; es decir, que sus libros (mexicanos) participen de subsidio estatal. La mención del Estado como promotor de una *creative industry* —para parte de la crítica, una re-semantización del concepto ‘industria cultural’— no resulta anacrónico si tomamos en cuenta que en los últimos años la economía de la creatividad ha adquirido un valor agregado como modelo de producción y de consumo. De hecho, en el debate realizado por la teoría cultural británica, esta industria “appeared as a *specific instrument of government*, expediently fashioned to help manage a given set of productive activities at a particular historical moment” (Banks, “Valuating Cultural Industries” 37; énfasis mío). La obra de Bellatin, en este marco, parece confundirse con una agenda estatal —y un cronograma de producción—cuyo último fin constituye la promoción del patrimonio nacional. Bellatin se convierte, entonces, en un “agente cultural”, y en última instancia, como sostiene Doris Sommer, “La pregunta adecuada sobre la agencia no es si la emprendemos, sino qué tan consciente la hacemos; es decir, con qué propósitos y con cuáles efectos” (“Arte y responsabilidad” 129).

En segundo lugar, la categoría *migrant writer* permite una interpretación alternativa de su narrativa y de su proyecto si partimos de un nuevo eje de lectura que incluya la idea de “desplazamiento” del territorio pero también desplazamiento de los *medios* y la forma. En este mismo sentido, para Ponzanesi y Merolla, “migrancy becomes a new location to be inhabited, a new form of self-writing and imagining” (3). Así, en un nuevo espacio geo-político (México), Bellatin produce una serie de prácticas —formatos, interfaces, performances— que superan la definición de texto escrito. Así, en “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo

destruyan” (2011) Bellatin escribe: “Casi ninguno tenía conocimiento que Mario Bellatin hubiera ofrecido, con cierta frecuencia además, los llamados Sucesos de Escritura. La mayoría pensaba que se había limitado a escribir libros, únicamente de la manera como suelen pensarse deben ser contruidos los libros” (60). Un congreso de dobles de escritores de la literatura mexicana, una falsa presentación de *Perros héroes* y una escuela profesional de escritura creativa son sólo algunos casos de estudio que tienen lugar en México y que escapan al análisis convencional de la literatura. La pregunta esencial será: ¿Cuál es la *representación*? Y para nuestro caso de estudio, el congreso “Escritores duplicados/ Doubles d’ écrivains”, otras cuestiones por considerar serían: ¿Cómo realizar un lectura detenida del mismo? ¿Por qué esta exposición tiene lugar precisamente en el Instituto de México que se ubica en París? ¿Es irrelevante acaso la selección de cuatro narradores canónicos y de nacionalidad mexicana? ¿Si la literatura es una actividad “individual”, por qué promover “colectivamente” la escritura? ¿Por qué preferir una “puesta en escena” en lugar de una antología en formato libro? Este conjunto de prácticas culturales que Bellatin denomina “Sucesos de Escritura” conllevan a preguntarnos sobre la locación de la producción de la literatura, y en términos más generales, de la ficción. No es arbitrario encontrar una correspondencia entre el desplazamiento físico y las nuevas condiciones de producción en un nuevo sistema literario. Las producciones de literatura, en este territorio, escapan de sus límites y barreras formales, es decir, de aquella noción de *self-containment*. Entonces, el tema que intentaré desarrollar en este capítulo no es la noción de la creatividad (en la literatura) en sí, o el comentario sobre la literatura. La discusión, en cambio, tiene como eje de análisis otros índices como es el paradigma de la interacción, la creatividad colectiva, la participación social y, en mi interpretación, la teoría del juego.

Previamente al desarrollo de un análisis del Congreso de dobles de escritores de literatura mexicana, quizá convenga re-localizar la vida editorial de Bellatin. La siguiente historia, al menos en Lima, es bastante conocida. Las relaciones de producción—si usamos el lenguaje “materialista”— así como los orígenes de los primeros trabajos de Bellatin se desarrollan durante la “peor crisis económica de la república peruana desde fines del siglo XIX y en medio de una encarnizada guerra que Sendero Luminoso y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru lanzaron contra el Estado” (Raggio Miranda 23). En ausencia de una iniciativa gubernamental y de una industria editorial privada dedicada a la promoción de la literatura, el mismo Bellatin acuerda con un editor independiente, Esteban Quiroz, los costos de publicación de su primer libro, los cuales él pagaría por cuenta propia. Para recolectar el capital necesario, entonces, Bellatin lleva a cabo la impresión de unos “bonos de pre-publicación” (tarjetas de invitación en letras doradas bajo la estética de las fiestas de quince años y las fiestas pro-fondos). Con estos bonos, y de forma personal y en un plazo de dos semanas, el mismo autor oferta la compra de su *opera prima* entre sus compañeros en diferentes casas de estudio, familiares y amigos. La calle es el espacio económico. Este “bono de pre-publicación” solamente equivalía a la mitad del precio de venta, pero servía también como invitación para la presentación del libro. En palabras de Bellatin: “[Pero] lo que yo me fui dando cuenta después es que yo había hecho todo el proceso inverso. Y yo había creado la figura de un *escritor* antes de que el escritor existiera. Incluso ahora se me ocurre decir por qué no hice la broma de publicar el libro vacío por ejemplo. Porque ya existía un escritor sin que nadie lo hubiera leído [...] Había habido ya presentación, prensa, venta, edición agotada, todo esto, y nadie había leído una sola línea” (Barrón, “Arte afuera”; énfasis mío). El consumidor, en un sentido abstracto, no compra la novela sino la *idea* o la promesa de una novela que, desde el punto de vista material, no existe. El principio de

producción se equipara al principio de significación en donde el intercambio de la mercancía es, en realidad, la circulación de un *signo*, que en este caso refiere al aura de la figura del escritor.³⁶

En estas condiciones, precisamente el cambio conceptual de Bellatin sucede después de su viaje a la Escuela de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños para estudiar guión con Gabriel García Márquez. En una temprana entrevista por facsímil en el año 1996 Bellatin afirma lo siguiente:

Como dije antes, me reconozco sensible al entorno y en la época en que preparo mi segunda novela [*Efecto invernadero*] me voy a vivir a Cuba. Dejo la escuela después de unos meses y me voy a vivir a La Habana. No es una elección casual, sino que al margen de las cuestiones políticas, que no las considero asunto mío, me encuentro en una sociedad donde la actividad del escritor es ampliamente reconocida. Allí es donde comienzo a decir sin problemas a todo el mundo que soy escritor y además detento un carnet de residente donde se me reconoce como tal. Además hago amistad con una serie de escritores que se convierten en interlocutores de un alto nivel. Es curioso como en una nación socialista los intereses de los creadores estén muy por encima de la realidad inmediata. Recién

³⁶ Para una descripción detallada del concepto de “bono de pre-publicación” desde el punto de vista de Bellatin, véase la entrevista en línea de Mario Bellatin con Daniel Barrón en el programa cultural en línea “Arte afuera” por la cadena Rompeviento TV en el año 2013 en el sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=9KqB9zgap1g> Así mismo, véase la entrevista “El hacedor de lluvias” (2003) con el editor peruano Esteban Quiroz, fundador principal de Lluvia editores, en: <http://www.paginasdelperu.com/Entrevista/1.htm> , donde Quiroz recuerda el primer sistema de financiación de Lluvia (la venta de quesos de Cajamarca a los profesores del departamento de Literatura de la Universidad Mayor de San Marcos como Washington Delgado, Raúl Bueno, Antonio Cornejo Polar, entre otros); también se menciona a los autores que publicaron con la metodología de los “bonos de pre-publicación” como Rocío Silva-Santisteban (*Asuntos circunstanciales*), Mario Bellatin (*Mujeres de sal*), Cronwell Jara (*Hueso duro*), así como el encargo de Antonio Cornejo Polar para producir la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Léase también la introducción de Raggio Miranda (en especial las pp. 22-24) a la antología *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de la obra de Mario Bellatin* (2013).

entonces tomé en su justa medida el trabajo que estaba realizando y entonces fue cuando me aboqué a la búsqueda del estilo y esas cosas. Por eso también los años que median entre *Las mujeres* y *Efecto*. (“La desapasionada pasión” 33)

A su regreso al Perú de Cuba, y luego de la publicación de *Efecto invernadero* (1992) —cuya trama retrata, no expresamente, la muerte del poeta César Moro—, Bellatin iniciaría un ciclo de novelas cuyo aspecto formal respondían a una economía del lenguaje y a la observación de ciertas reglas de juego que omitían el uso de los nombres propios, el adjetivo o el diálogo. Estas reglas de juego, estos principios básicos, no se extienden a toda su narrativa; en realidad, cada novela producía su propio sistema interno como condición de su estructura formal. Las cuatro siguientes novelas fueron publicadas en Perú en pequeñas editoriales como el sello Campodónico Editores y la editorial el Santo Oficio. Ahora bien, es un hecho que la novela más estudiada de Bellatin todavía es *Salón de belleza* (1994), que inclusive suscitó una adaptación teatral libre por el grupo cultural Yuyachkani, y que encabeza el índice de su *Obra reunida* (2005); sin embargo, si modificamos el corte sincrónico de la historia de Bellatin, las categorías de interpretación de su obra pueden ser otras. Líneas arriba, sugerí la comparación entre las condiciones de producción asociadas a un espacio de producción específico como es el caso de Lima y México.

Dos diferencias son determinantes para mi línea de análisis: en el primer caso, la labor del escritor se inscribía en un círculo de producción de capital privado, mientras que en el segundo caso la participación del Estado no es inexistente si reconocemos el significado de la membresía al Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) y las obligaciones para sus

miembros.³⁷ De un lado, no es una casualidad que la publicación de sus últimos libros—*Gallinas de madera* (2013), *Disecado* (2011), *El hombre dinero* (2013), entre otros—se producen con el apoyo al “Estímulo a la Producción de Libros” coordinado por la Secretaría de Educación Pública, CONACULTA y el Instituto Nacional de Bellas Artes. De otro lado, este último factor merece ser tomado en consideración si partimos del hecho de que los nuevos artefactos culturales de Bellatin producidos en México ya no se limitan al formato *libro* en forma exclusiva, sino que parecen participar de un nuevo paradigma artístico orientado a la interacción en la esfera de las relaciones sociales.

En este punto, conviene comparar la presentación de Bellatin en estas dos solapas. Mi intención al discutir estos nuevos “formatos” tiene como premisa operativa la interrelación entre creatividad, mercado y Estado.

MARIO BELLATIN (México 1960) es uno de los más interesantes escritores peruanos contemporáneos. Después de estudiar Teología y Ciencias de la Comunicación y de publicar su primera novela, *Las*

Mario Bellatin (Ciudad de México, 1960) es escritor y director de la Escuela Dinámica de Escritores. Publicó sus primeras cinco novelas en Perú, donde pasó su infancia y adolescencia. Tras estudiar en la

³⁷ El Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), como parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), de se crea en setiembre de 1993 como un programa de asistencia o subvención económica destinado a artistas mexicanos destacados mayores de 35 años, así como a extranjeros con residencia en México por más de quince años. Su objetivo es estimular la creación individual y así “contribuir a incrementar el patrimonio cultural de México” (“Reglas”). Según las memorias del Ex Presidente Carlos Salinas de Gortari, fueron Octavio Paz, Emilio Carballido, Fernando del Paso, entre otros, quienes prestaron su ayuda para conformar el proyecto. El antecedente inmediato del SNCA, en este sentido, fue la propuesta el “Fondo de las artes”, escrita por Zaid, publicada en *Plural* en 1975, y firmada por diferentes intelectuales (Arreola, Elizondo, Campos, García Ponce, Ibargüengoitia, Pacheco, Monsiváis, Revueltas, Rulfo, etc.). Para una revisión de las condiciones de elegibilidad, las distinciones y estímulos, y sobre todo las obligaciones de los miembros del SNCA, véase las Reglas de operación del SNCA. Para una revisión crítica, léase el artículo “FONCA: mecenas rico de pueblo pobre” de Antonio Ortuño publicado en *Letras Libres* en 2003, y “El país de tres lectores” publicado en *Confabulario/ Segunda Época* en el 2013.

mujeres de sal en 1986, Bellatin siguió cursos de guion cinematográfico con Gabriel García Márquez, y luego en México estudió una maestría en Literatura Comparada. Ahora acaba de terminar una tercera novela, que lleva como título *Canon Perpetuo*.

(*Efecto invernadero* [1992])

Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños, Cuba, regresó a México [sic.], donde fue director del área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana y miembro del Sistema Nacional de Creadores de México. En 2000, fue finalista del Premio Medicis a la mejor novela extranjera publicada en Francia. Al año siguiente ganó el premio Xavier Villarrutia por su novela Flores, y en 2002 recibió una beca de la Fundación Guggenheim. [...] Actualmente reside en México.

(*Condición de flores* [2008])

Con esta comparación, mi lectura busca sugerir algunos índices de este *desplazamiento* de un lugar a otro (de Lima a México), pero también la influencia de la “industria creativa” y el “trabajo cultural” de carácter oficial en la obra de Bellatin. La comparación entre el tratamiento de la información sobre el autor desarrollada en la solapa de *Efecto invernadero* (Lima, 1992) versus *Condición de las flores* (Buenos Aires, 2008) constituyen un índice de lectura si reconocemos que las solapas, en sí mismas, organizan y jerarquizan la información ya no sólo sobre la naturaleza del producto literario, sino sobre su *uso*. La Escuela Dinámica de Escritores, por ejemplo, tiene una ubicación preponderante en la solapa de *Condición de las flores*. Literalmente es la puerta de entrada a su biografía. En otras palabras, con la comparación es

posible observar las tensiones y contingencias entre la autonomía del acto de escribir ficciones (o, en todo caso, una apropiación capitalista de aquella misma autonomía artística) *vis-à-vis* la primacía del concepto de trabajo cultural. De manera similar, el caso del Congreso de dobles de escritores toma la forma de una prestación en favor del patrimonio de una nación, como lo explicaré en breve. En último término es relevante señalar que existe, al menos en apariencia, un modelo *top-down* que se desarrolla a partir de un proyecto compartido con el Estado. Este último factor nos lleva a incluir en el análisis lo que la teoría ha denominado “administración creativa”, agencia cívica así como también *public humanities*. No interesa cuestionar aquí las asociaciones con una “literatura nacional” que sí están presentes en ambas situaciones. Por el contrario, lo relevante para la discusión sería que en este último caso se presenta *la idea* de Bellatin no sólo desde la escritura sino también desde la “gestión pública”, y por estos motivos en sus libros se incluye necesariamente como dato la filiación de Bellatin al Sistema Nacional de Creadores de Arte en México.

Mi objetivo, con este capítulo, consiste en discutir estos otros “formatos” desarrollados por Bellatin, en específico, el Congreso de dobles de escritores de literatura mexicana. Esto es porque la utilidad inicial de este proyecto encierra un discurso pedagógico y una metodología; pero al mismo tiempo, contiene una apropiación y burla al mismo sistema, lo que es diseñado por el Bellatin y desarrollado por otros actores. Ya Facundo Ruiz había observado la presencia de tratados, reglamentos, leyes, códigos que tienen presencia en sus textos. Más aun, los títulos presentan el mismo concepto inclusive: *Escuela del dolor de Sechuan*, *La clase muerta*, *Lecciones de una liebre muerta*, etc. En estos casos se presenta el mismo campo semántico de *escuela-clase-lección*. La ironía se vuelve más manifiesta si analizamos los objetivos comunes entre el Congreso de dobles y la Escuela Dinámica de Escritores: educar, enseñar, instruir. El

rasgo esencial, en todos los casos, se sustenta en aquella relación maestro-discípulo. Sin embargo, mi estudio intenta demostrar que la pedagogía en el caso del Congreso alcanza un límite cercano al absurdo que altera los resultados del mismo.

Sin duda, resultaría una simplificación de mi parte asociar estos actos culturales con la idea de espectáculo, la profesionalización como marca comercial o con la “teatralización” de la literatura. En realidad, la decisión de incluir estos formatos parte de reconocer una falsa división entre la literatura y la industria cultural. En este punto, Sarah Brouillette y Christopher Doody tienen razón cuando afirman que para las industrias creativas, la literatura no se reduce únicamente a los libros: “Instead the literary is a set of ideas about cultural value—associated with meaning, agency, inquiry, exploration, self-discovery, and interpretation, for example—that circulate well beyond the publishing industry, permeating film, television, radio, and digital media” (99). Los Sucesos de escritura coinciden con este argumento. En algunos casos, Bellatin escribe más allá de la forma. O citando sus palabras: su poética busca “[...] una inquietud constante de escribir sin escribir. Es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias” (“Le gusta este jardín?” 57).

3.2. LA AMBIVALENCIA DE LA MIÍMICRA: ESCRITORES DUPLICADOS/ NARRADORES MEXICANOS EN PARÍS

La naturaleza produce semejantes. Basta con pensar en el mimetismo animal. Pero la más alta capacidad de producir semejantes es característica del hombre. El don de percibir semejanzas, que posee, no es más que el resto rudimentario de la obligación es un tiempo violenta de asimilarse y de conducirse de conformidad con ello.

Walter Benjamin, “Sobre la facultad mimética” (1933)

Resulta difícil clasificar la documentación referente a la exposición *Escritores duplicados/ Doubles d' écrivains* que estuvo bajo la curaduría de Mario Bellatin y que fue organizada en el Instituto de México en París del 19 de setiembre al 1 de noviembre de 2003. En cierto sentido, Craig Epplin tiene razón en su ensayo “Mario Bellatin y los límites del libro” (2012) cuando establece una doble precisión: de una parte, que Bellatin produce “actividades que utilizan otros «formatos», interfaces que no son precisamente el libro escrito, para elaborar experiencias literarias”; de otra parte, que estos proyectos los “*vemos descritos* en las solapas de las novelas de Bellatin, en reseñas y en entrevistas del autor, en libros dedicados a la documentación de su existencia, y cada vez más en los mismo textos de Bellatin” (101; énfasis mío). Esta distinción no es superficial. De hecho, *Escritores duplicados/ Doubles d' écrivains* no remite directamente a un “libro impreso”, sino a una exposición, o mejor dicho, un *happening* que se repite (hipotéticamente) entre los meses de setiembre, octubre e inicios de noviembre. Pero al mismo tiempo, la gran contradicción es que existe un número bastante reducido de notas de prensa, reseñas, afiches o fotografías compuestas por terceras personas ajenas a la exposición que documenten este hecho. Al menos vale la pena dejar constancia, y sin ánimo de ser inocente, que en el mejor de los casos nos encontramos ante un Congreso Literario en cuyo epicentro se

encuentran los escritores mexicanos Margo Glantz (Ciudad de México, 1930), Salvador Elizondo (Ciudad de México, 1932-2006), Sergio Pitol (Puebla, 1933) y José Agustín (Acapulco, 1944); y en el peor de los casos nos encontramos ante un juego *inmaterial* en donde el concepto ‘juego’ no alude al *agon* griego (la competencia) sino a la mímica (la imitación). Me interesa discutir la segunda opción. Y si esta última interpretación es correcta, lo que sigue será el análisis de un juego, una broma literaria, un concepto, y en todos los casos estos se desarrollan en un mismo territorio de ficción.

En lo que prosigue, quiero dividir mi estudio en dos secciones. En la primera parte, mi análisis debe partir de la fuente primaria, que en este caso es un *texto*. El soporte material para nuestro análisis, entonces, lo constituye el libro-catálogo en edición bilingüe publicado por “Landucci Editores” con motivo de la exposición. Con el estudio de esta fuente primaria mi interés consiste en identificar tres factores que definen este proyecto: (i) la presencia del Estado, (ii) la noción de *trabajo cultural* y (iii) el concepto de literatura nacional. En mi lectura, este conjunto de factores constituye la condición de posibilidad de la exposición, y al mismo tiempo, constituye la materia prima que Bellatin utiliza como referencia para producir una *respuesta* a través de un relato enmarcado. En la segunda parte de mi estudio, mi análisis se concentra en la práctica y la ejecución del encuentro de narradores en París tal como fue concebido por Bellatin. Mi objetivo final consiste en defender la tesis de que *Escritores duplicados/ Doubles d’ecrivains* no se limita a producir una adaptación del motivo literario de la auto-referencialidad “narcisista” (el comentario y reflexión sobre el proceso de crear ficción), sino que participa de una semántica de participación (en la expresión de Grant H. Kester) para así estructurar su acción desde las premisas de la teoría del juego. Para los efectos de mi estudio, me interesa comenzar citando *ad literam* la sinopsis de Alan Pauls en “El arte de vivir en arte” (2008) —leído en el coloquio *La*

littérature latino-américaine au seuil du XXIème siècle— por el énfasis en la trama (la lógica de la acción dramática) y por la inclusión de los diferentes personajes del proyecto. Reducido a un esquema mínimo, Pauls resume la acción del modo siguiente:

Cierto día el escritor mexicano que adora a Kawabata se pregunta: ¿hasta que puntos los textos pueden existir sin la presencia del autor? A modo de respuesta, se le ocurre una idea: organizar un congreso de escritores en París. Termina eligiendo a cuatro mexicanos: Margo Glantz, Sergio Pitol, Salvador Elizondo y José Agustín. Hay otros convocados, más jóvenes, pero ninguno termina de entender lo que se propone. Al final, el evento no contará con la presencia de los escritores sino con la de cuatro dobles, gente común, sin mayores títulos literarios, que los mismos escritores proceden a entrenar para que desempeñen su papel y desarrollen con soltura, en los términos en que ellos mismos lo desarrollarían si estuvieran allí, una lista de diez temas literarios previamente seleccionados. El coloquio se celebra en una galería de arte en París.

(Temas lentos 171)

Antes de examinar la cuestión, y antes de iniciar una lectura detenida, resulta necesario establecer algunas reservas respecto a la materialización de la fuente impresa: la presencia de Landucci Editores como “sello editorial” no remite necesariamente a un evento producido con capital de carácter privado. Landucci tampoco constituye necesariamente una editorial de libros de literatura, o de libros en general. Más bien, lo cierto es que Landucci empezó como una empresa mexicana dedicada a la impresión de libros de arte para convertirse más tarde en una empresa dedicada a “proyectos de mercadotecnia, imagen e identidad corporativa, y relaciones públicas” (Landucci). Su gestión comercial, siguiendo la información de su página web, abarca

desde la conceptualización hasta la producción de eventos a través de diferentes soportes multimedia (instalaciones videográficas, documentales, museografía, lo que incluye también campañas presidenciales, etc.).³⁸ Esta enumeración de servicios prestados por Landucci podría explicar por qué la materialización del texto en formato impreso—que en un sentido repite el diseño gráfico de un *coffee table book*— carece, en una primera lectura, de las convenciones editoriales para su clasificación como un objeto *libro*. En un sentido general, un libro implica un sello editorial, título, número de edición, número de tiraje, depósito legal, e incluso el ISBN (donde cada dígito remite a la lengua, el género, el número de producción editorial, etc.), lo que en la lectura de Gérard Genette constituye un peritexto editorial que ya establece un contrato genérico y en ocasiones “usurpa las prerrogativas del autor, que se cree ensayista y se descubre sociólogo, lingüista o poeta” (*Umbrales* 24).³⁹ . Dicho de otra manera, esta información bibliográfica genérica que brinda el peritexto editorial constituye un índice de las funciones de regulación y control por parte del Estado (p.e. el número de publicaciones en un mercado), convención que es una práctica común en el mercado del libro, y que casi todos los libros de Bellatin la repiten. Considerando este marco de referencia, tres concesiones son necesarias:

³⁸ La página web oficial de Landucci clasifica su rubro comercial en el siguiente orden: proyectos, editorial, contenidos y eventos. En la sección eventos, describe lo siguiente: “Landucci ha logrado formar una relación sólida con uno de sus clientes más importantes: la Presidencia de la República. Se han realizado con éxito diversos eventos, informes de gobierno, cenas conmemorativas y celebraciones especiales, algunas con asistencia de hasta 1,500 invitados”.

³⁹ En este sentido, Genette sugiere que “[...] las colecciones de bolsillo han introducido en su nomenclatura, desde hace mucho tiempo, una especificación genérica simbolizada por una elección de colores (desde Albatros, después Penguin en los años treinta naranja = ficción , gris = política, rojo = teatro, púrpura = ensayo, amarillo = diversos), de formas geométricas (para Penguin, después de la guerra: cuadrado = ficción, círculo = poesía, triángulo = misterio, diamante = diversos) (*Umbrales* 24). Del mismo modo que la colección “Argumentos” de la casa editorial Anagrama tiene un formato y un contenido diferente que el de la colección “Narrativas Hispánicas”. El catálogo de la exposición *Escritores duplicados* parece repetir esta nomenclatura. De ahí que la contratapa presente cuatro iconos asociados a cuatro nombres: zapato de tacón = Margo Glantz, ruina precolombina= Salvador Elizondo, perro domestico = Sergio Pitol, y disco en vinilo = José Agustín.

Primero, la presencia del Estado mexicano es omnipresente en la materialización del proyecto. Es verdad que en el caso de “Escritores duplicados/ Doubles d’ ecrivains” la fuente primaria la constituye un texto impreso sin mayor información bibliográfica aparente. Este vacío de información, sin embargo, no debe llevarnos a una conclusión *ab contrario* donde la presencia del Estado está ausente. Sobrevalorar aquí la ausencia gráfica de esta información nos lleva a la falsa conclusión de que nos encontramos ante un proyecto “personalísimo” de Bellatin que refleja una estética posmodernista y que en este caso “el arte posmodernista tiende a enfatizar la subjetividad individualista alienada en vez de una reivindicación socio-política” (Bush 276). En esta línea, se inscriben las descripciones de este proyecto contenidas en reportajes, entrevistas y artículos varios. El ensayo “Mario el Mutante” de Jorge Herralde, por ejemplo, cree encontrar la causa-primera en el autor y no en el Estado: “Apoteosis del talento de Bellatin: convencer a los cuatro escritores y a los cuatro dobles, organizar el evento y como remate que le financien un bellissimo libro: un as, también, de la persuasión” (35). La tesis de Epplin también parece sostener que proyectos como “Escritores duplicados” responden a la ambición de “reunir un público más íntimo y más inmediato al autor que el que puede convocar el libro” (“Mario Bellatin” 101). Después de todo, la portada blanca del catálogo, hace un contraste entre los nombres de los cuatro narradores mexicanos convocados, de un lado, y la inclusión del nombre y la fotografía de Bellatin de otro. Inclusive este último es seguido de un texto, “Un proyecto/ un project de Mario Bellatin”, identificando la imagen del escritor y el concepto de autoría. Para nuestro caso de estudio, en todo caso, la revisión de la base de datos del Consejo Nacional de Fomento para el Libro y la Lectura deja en evidencia que nos encontramos ante un proyecto cuya gestión parte del Estado. Una búsqueda simple determina como responsable del registro de este

texto impreso a CONACULTA/ Dirección General de Publicaciones del gobierno mexicano.⁴⁰
Esta información no carece de significado.

Segundo, las condiciones de materialización para darle presencia al texto indican que nos encontramos ante un caso específico de *trabajo* dado que existe una relación definida con un agente que controla los medios del esfuerzo productivo. Pero lo cierto es que esta relación remite más a un concepto anacrónico de literatura que depende del mecenazgo y no del mercado del libro, lo que hace difícil reconocer aquí una primacía de lo privado sobre lo público. Conviene, sin embargo, distinguir entre el diseño de las políticas públicas bajo el modelo de *creative labour* y la explícita misión diplomática. El epílogo hace mucho más evidente esta diferencia. De hecho, bajo la forma de un retrato de Bellatin, el texto “Epílogo/ Mario el Mutante/ Jorge Volpi” tiene una doble función. La primera es bastante obvia: el uso de esta instancia prefacial supone “asegurar al texto una buena lectura” o “corregir *in extremis* una mala lectura mal hecha” (Genette, *Umbrales* 168, 203). Por eso, el epílogo no sólo documenta la pre-historia del proyecto sino que establece una correspondencia entre *lo ya leído* y las convenciones del Realismo.⁴¹ Es

⁴⁰ Para una mayor información, véase la base de datos del Sistema de Registro de Precio Único de Venta al Público de los Libros (SPL), el cual constituye una base de datos abierta al público que concentra las existencias y los precios de los libros editados en el país o importados en México. Este procedimiento administrativo está basado en Artículo 22 de la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro, donde se determina que “toda persona física o moral que edite o importe libros estará obligada a fijar un precio de venta al público para los libros que edite o importe. El editor o importador fijará libremente el precio de venta al público, que regirá como precio único”. La operación y administración de este sistema está a cargo del Consejo Nacional de Fomento para el Libro y la Lectura.

⁴¹ Conviene tener presente, sin embargo, las observaciones de Raymond Williams cuando señala que el Realismo como “actitud” o como “método” suponen “una CONVENCIÓN entre otras, un conjunto de REPRESENTACIONES formales en un MEDIO particular [en donde] el objeto no es realmente verosímil, pero la convención y la repetición hacen que lo parezca” (*Palabras* 276; subrayado original). Por estos motivos, para Williams, este efecto de ‘lifelike representation’ sería en el mejor de los casos la reproducción de una convención, y en el peor una falsificación de la realidad. Para una lectura más comprensiva del Realismo, véase la entrada “Realismo” en *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976) de Raymond Williams.

decir, esta narración debe crear un “efecto documental” que legitima la veracidad de los hechos. En nuestro caso, si tomamos en cuenta la función de los elementos añadidos al texto, el prólogo documental, la colección de fotografías, las diez fichas biográficas de los participantes e inclusive el epílogo tienen el compromiso de describir un acontecimiento ‘real’, o establecer por lo menos un contrato de veracidad. Su emplazamiento al final del libro no es neutro; en realidad, como última lectura supone una confirmación de los hechos acontecidos. La segunda función del epílogo es menos explícita y consiste en describir la negociación del contenido como un contrato entre dos partes. En los hechos, la presencia textual de Bellatin se reduce únicamente al prólogo, mientras que el epílogo reconoce nuevos agentes. Así, el escritor mexicano Jorge Volpi, con la autoridad de un “consejero cultural y director del Instituto de México en París” (*Escritores duplicados* 237), es quien se encarga de la redacción del epílogo como si fuese el cierre de un acto público.

El director y la subdirectora del Instituto deciden apostar. Ambos lo han hablado y se han puesto de acuerdo. Quieren apoderarse del artista del aire. O al menos de una de sus mutaciones. Quieren transformar al novelista en curador. Si es que el novelista no ha sido un curador—o más bien: un animador, un provocador—desde el principio.

El artista del aire acepta. Así de simple, como si lo hubiese estado esperando desde hacía mucho tiempo. Sólo que le dice al director y la directora del Instituto, él *no* va a ser un curador. Como tampoco es un escritor. Se limitará a ser él mismo. Y a congrega, no ya a otros artistas del aire, semejantes a él, sino a sus representantes, a eso que el director y la subdirectora llaman, torpemente, sus clones. (Volpi 218-220)

Resultaría una tentación afirmar que la relación entre Bellatin y los agentes del Estado guarda correspondencia con el concepto de *creative labor*, entendido éste como un instrumento de gobierno bajo un modelo de *creative economy* que es característico de una lógica neo-liberal de producción. En cierto modo, del texto anterior se puede concluir que Bellatin, o la creatividad de Bellatin, es apropiada (contratada) para unos fines específicos de la administración mexicana. Por un lado, aquí la división del trabajo se centra en la producción simbólica (*symbol-making*), en este caso, una curaduría de arte; por otro lado, y desde una valoración macro-económica, la promoción de la creatividad y la industria creativa por parte del gobierno tiene como condición “state and comercial desires to develop more fully post-industrial ‘informational’ or ‘knowledge’ economies based on the production and consumption of immaterial commodities and services” (Banks 37). De hecho, la bibliografía crítica ya ha estudiado cómo este modelo económico que impulsa la creatividad y el trabajo creativo ha adquirido un nuevo valor económico debido a que “The industries have been credited with the capacity for exceptional growth and also the potential to regenerate depressed local economies, particularly in urban áreas” (Taylor and Littleton 2). Pero en nuestro caso, enmarcar esta relación entre el Bellatin y el Estado desde el discurso de la literatura como economía creativa (Brouillete) me llevaría a una falsa inferencia dado que la curaduría (como trabajo cultural) no busca el crecimiento económico, re-generación urbana ni cohesión o inclusividad social. Si bien el proyecto en sí produce bienes simbólicos, no tiene como objetivo producir un mercado de bienes inmateriales. En realidad, sería más justo concluir que el objetivo de la curaduría es producir un *soft power* que depende de una agenda específica del gobierno de turno.

En una interpretación literal, si el proyecto tiene como eje narrativo un “viaje”, éste no se realiza en condiciones de *migración* dado que el desplazamiento se realiza bajo las condiciones

del Estado mexicano. En rigor, la omisión de nombres propios y la preferencia por los cargos administrativos—el director y la subdirectora—hacen más evidente esta participación gubernamental en la concepción de un evento cultural (con carácter “oficial”) a realizarse en un espacio y una temporalidad que traspasa la frontera mexicana. Del mismo modo, el eje conceptual del proyecto conlleva una serie de características: *a*) la acción tiene lugar en París, en el Instituto Cultural de México, el cual es subsidiario de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SER); *b*) la audiencia no es la población mexicana, sino un público francés; *c*) el congreso necesita la presencia de un traductor que negocie el significado del idioma español al idioma francés; *d*) el catálogo se presenta en una edición bilingüe (en español y francés); *e*) repitiendo el protocolo de editoriales universitarias que incluyen el organigrama de la administración en turno, las páginas finales del libro detallan los participantes del Estado en la producción de este evento. Bajo estas condiciones, resulta obvio concluir que el congreso de escritores no se vincula con temas como la migración, el exilio, la nostalgia y la pérdida; por el contrario, el proyecto *Escritores duplicados*, como un modelo de “Government-Sponsored Creativity”, debe reproducir las características de una misión diplomática.⁴² De ahí que no resulte una arbitrariedad que Jorge Volpi escriba: “Gracias a los esfuerzos del Instituto, el artista del aire será capaz de cumplir con su misión” (216). En este sentido, tanto el eje narrativo como la ejecución del proyecto repiten una histórica relación entre una ideología del Estado y la creación *ad hoc* de una política cultural en favor de un proyecto nacional.

⁴² El epílogo reproduce los créditos con la siguiente información: “Este libro ha sido publicado por Landucci Editores con motivo de la exposición/ “Escritores duplicados/ Doubles d’écrivains”/ Organizada en el Instituto de México en París, del 19 de septiembre al 1 de noviembre de 2003./ Secretaria de Relaciones Exteriores/ Luis Ernesto Derbez/ Secretario// Porfirio Thierry Muñoz-Ledo/ Director General de la Unidad de Asuntos Culturales// Consejo Nacional para la Cultura y las Artes// Sari Bermúdez/ Presidenta// Jaime Nualart/ Coordinador de Asuntos Internacionales// Embajada de México en Francia/ Claude Heller/ Embajador” (238). Los créditos finales terminan con los cargos del Instituto de México en París.

Tercero, precisamente esta participación del Estado induce a pensar que *Escritores duplicados* conlleva una agenda política de carácter fundacional que, a semejanza del concepto de ‘novela nacional’, tiene la responsabilidad de configurar un discurso sobre la nación. En un sentido general, la premisa general de este congreso de escritores parte de un contexto económico en donde predomina un nuevo mercado literario internacional que se caracteriza por la caída de las industrias editoriales regionales y el ingreso de transnacionales del libro (Sánchez Prado 8). Bajo este marco, la hegemonía cultural sufre un *desplazamiento* del concepto “nación” hacia un nuevo marco de referencia geográfico que se denomina por comodidad “literatura universal”. Sin embargo, lo cierto es que el congreso articula su eje conceptual casi en un sentido contrario. En los hechos, el proyecto repite la fórmula de la Antología en su sentido ‘moderno’.⁴³ Por antología debe entenderse aquí un proyecto político cuya función consiste en administrar un capital cultural, esto quiere decir, ordenar y jerarquizar así como construir y valorar un sistema literario como medio de autoafirmación en relación a un espacio interno, limitado y unificado para una comunidad de interpretación (García Morales 33). De este modo, como las historias literarias, las compilaciones, los museos y las antologías, el encuentro *Escritores duplicados/ Doubles d’ ecrivains* implica un proceso de construcción de objetivos culturales, estéticos y por supuesto ideológicos. Esta definición (y política cultural) no contradice del todo las premisas del proyecto. Primero, del epílogo se concluye que el gobierno coloca a Bellatin en la función de

⁴³ Para Achugar, “Junto con el manual, la historia, la crítica y la docencia literaria, la antología constituye también uno de los instrumentos desde donde se ejerce la reproducción ideológica” (ctdo. en García Morales 33). En esta línea, la *Antología de poetas hispano-americanos* (1893-1895), compuesta por Menéndez Pelayo por encargo de la Real Academia Española [RAE] para el IV Centenario del Descubrimiento de América, no difiere mucho de los objetivos de la *Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941) recopilada por Xavier Villaurrutia y Octavio Paz: en ambos casos la antología— un (*meta*)texto de textos — debe representar una totalidad literaria.

antólogo que tiene la facultad de seleccionar un canon y dirigir las lecturas de los demás: “[El director y la subdirectora] Quieren transformar al novelista en curador” (218). Segundo, la nómina de los cuatro antologados, en donde mismo Bellatin y Volpi se incluyen, poseen una misma nacionalidad mexicana. Tercero, el subtítulo propone una oposición entre una tradición y un mapa geopolítico: “*Narradores mexicanos en París*”. Cuarto, el espacio geográfico de conceptualización del proyecto puede ser París, pero la locación específica de ejecución remite también a la nación mexicana: el Instituto de México en París. De todo lo anterior se pueda concluir que buscar la canonización de un conjunto de escritores importa menos que la función de fijar códigos, mitos, ideologías y así asegurar los emblemas necesarios de la imagen de la unidad política nacional.

En este punto, creo conveniente recordar que mi punto de partida fue discutir estas tres situaciones de hecho, y de este modo, inferir una interpretación desde el conjunto de elementos paratextuales del libro-catálogo. No es mi intención la “instrumentalización” del texto como soporte de mi tesis, sobre todo cuando hablamos de una “suerte de instalación compuesta por dobles de escritores” (Bellatin, *Lecciones* 73). Pero queda claro que la atención a la historia del texto hace más evidente que el libro (y la performance) se aproxima más a la vía administrativa que a las reglas del mercado.⁴⁴ De este modo, es importante tener presente aquel conjunto de factores y pre-condiciones para así entender el sistema de representación que Bellatin propone con la puesta en escena titulada “*Narradores mexicanos en París*”. Precisamente, la forma como

⁴⁴ Esto puede parecer anacrónico pero el paratexto duplica, en cierto modo, el tópico de los “Preliminares”. Por estos motivos, no resulta una exageración afirmar que estas condiciones de materialización recuerdan los requisitos legales (v.gr. autorización, privilegio real, tasa, librero, dedicatoria) que la impresión de un libro debía en tiempos de la Corona, y hoy en día, en situaciones específicas, al Estado. De hecho, las páginas finales del libro recuerdan estos documentos administrativos al mencionarse las posiciones ejecutivas del Instituto de París del gobierno mexicano. Siguiendo el organigrama, Jorge Volpi era el director; y Volpi escribió la *captatio benevolentiae* que se ubica al final del texto.

Bellatin responde a aquellas condiciones tiene que ver con esta fuerte correspondencia entre el mencionado congreso de escritores y esta autorización administrativa que establece condiciones de significación sobre el Estado, el trabajo cultural y la literatura nacional, como intenté explicar líneas arriba. A partir de tales consideraciones, quiero proponer la tesis de que Bellatin no ejecuta pasivamente una prestación de carácter “oficial”. Por el contrario, en un marco de acción institucional diseñado por el Estado, el proyecto “Escritores duplicados/ Doubles d’ ecrivains” desarrolla literalmente estrategias de imitación, burla y sobre todo apropiación de este mismo aparato discursivo destinado a reducirlo como un sujeto letrado de oficio. En las voces “doble”, “representante”, “clon”, se puede leer también la referencia al *hombre mimético* que remeda al original para introducir un efecto de ambivalencia. Si damos fe de la información contenida en el prólogo de este catálogo, la exposición sucedió en los siguientes términos. Lo que sigue es la transcripción completa del eje conceptual descrita en las primeras páginas del catálogo con el título “Prólogo/ Mario Bellatin”:

Narradores mexicanos en París es una suerte de puesta en escena sobre un encuentro de escritores al cual no asistieron los escritores sino sus representantes, quienes durante seis meses fueron entrenados—por decirlo de alguna manera—en diez temas por los propios creadores.

Pensé en este encuentro con estas características en un intento de cotejar una serie de temas más allá de un contexto o circunstancia—en este caso la presencia del autor—que impidieran una lectura libre. Quise trasladar solo ideas.

El proceso está documentado en este libro, que contiene cuatro series fotográficas donde aparecen sólo el escritor y su representante, y que, junto a los textos construidos especialmente por los narradores para este proyecto, forman parte y memoria de la instalación.

En la sala se disponen cuatro pequeñas mesas cubiertas con manteles de fieltro verde, dos sillas por mesa, un micrófono y un menú con los temas creados

por los escritores. Los textos se ofrecen al público en forma personal, frente a frente, pero las voces de los representantes son ampliadas y pueden oírse, simultáneamente, en toda la sala. También se escucha a un traductor que trata de atender al mismo tiempo las cuatro mesas.

Esta forma de presentar los escritos, aparte de la búsqueda de una supuesta objetividad, trata de cuestionar el sentido temporal de lo literario, casi siempre atado a una suerte de pasado. Apreciados a partir de una mediación, los textos posiblemente den la sensación de aparecer insertos en lo imprevisto de un futuro.

Este libro puede leerse como el seguimiento del estricto proceso que experimentaron los narradores y sus representantes y como un catálogo de fotos que arroja una mirada, muchas veces de carácter íntimo, sobre el cotidiano de los autores o como una antología actualizada de destacados escritores mexicanos. Pero al recórrelo se constatará que implica todas estas lecturas y al mismo tiempo ninguna. (4-6)

A nivel metodológico, resultaría un error de mi parte proponer únicamente una interpretación textual del libro como si el único autor fuera Mario Bellatin. Esto solo me llevaría a sobrevalorar el texto escrito—la *letra*—, cuando en los hechos la materialización del libro es posterior a la puesta en escena. Es decir: el “libro” está subordinado a la “acción”. Lo sucede. El prólogo es un índice de pre-condiciones de producción, pero como materia de análisis sólo tiene existencia después de la puesta en escena. En un nivel empírico, esto me lleva a establecer una diferencia entre *a)* el texto, y *b)* la performance. La distinción del *medio* es relevante porque esta diferencia temática implica preguntas de investigación diferentes. A esto se refiere Craig Epplin cuando afirma que “[...] un medio no solo transmite un mensaje sino que afecta en gran medida cómo será recibido. Importa si un determinado objeto puede leerse en el tranvía o si requiere un gran salón oscuro, si promueve la interacción de los espectadores o si ellos deben mantenerse asilados los unos de los otros” (“Mario Bellatin” 100). En un sentido general, puede decirse que

hoy el libro implica la lectura solitaria y silenciosa, mientras que la performance implica una interacción de sus participantes. Parte de la dificultad radica en que mi línea de interpretación tiene dos posibles direcciones: o bien discute la literatura y el nivel del texto enmarcado—cuatro relatos— donde cada texto supone una cierta autonomía⁴⁵; o bien discute el nivel *meta*- donde Bellatin articula un diseño de producción de ficción en base a una práctica del arte colectiva y colaborativa. En última instancia, esta diferencia entre medios me llevará a escoger como marco de interpretación o la narratología o la ludología. La pregunta vigente, entonces, sigue siendo la misma: ¿Cuál es mi objeto de estudio? ¿Cuál es mi marco teórico para interpretar esta producción cultural? Por cuestiones de método, me parece que se facilitarían las cosas si respondemos a estas preguntas desde la teoría del juego como premisa operativa, y no desde la literatura. Conviene discutir el por qué estas dos premisas operativas proponen distintos marcos de interpretación, al menos brevemente:

Por un lado, es cierto que el libro incluye e intercala “textos contruidos especialmente por los narradores” (4). En principio, tenemos un universo *textual*. Bellatin es el curador, y los narradores convocados son *cuatro*. Debido a este recurso, se produce una situación narrativa que repite, al menos en la forma, el modelo literario del relato enmarcado, es decir, “story within the story, the structure by which a character in a narrative text becomes the narrator of a second narrative text framed by the first one” (Nelles, “Embedding” 134). Por ejemplo, Margo Glantz

⁴⁵ La referencia al recurso del “relato intercalado” se debe a que la *historia* narrada por Glantz, a primera vista, no tiene puntos de contacto con la acción principal. Para la teoría, “Framed narratives occur in narrative situations when events are narrated by a character other than the primary narrator or when a character tells a tale that, although unrelated to the main story, contains a moral message for the listener in the text” (Duyfhuizen 186). En este caso, Bellatin refiere exclusivamente al encuentro de escritores así como al modelo pedagógico del “duplicado”; mientras que la colección de textos de Glantz, titulados “Saña”, mantienen una cierta autonomía. Glantz, a su vez, inicia su relato citando la novela *La frontera* (1992) de Pascal Quignard: “Terror. En su libro intitulado *La frontera*, Pascal Quignard cuenta la historia de unos azulejos que decoraban un palacio de Lisboa. En uno de ellos aparece una mujer que se levanta el amplísimo y bordado vestido: se acucilla, está cagando” (12).

que es mencionada en el prólogo, se convierte luego en narrador directo. Sin embargo, lo cierto es que el análisis de las condiciones de posibilidad del prólogo implica reconocer que el proyecto en sí mismo no constituye necesariamente un texto narrativo de ficción. Hoyos lo pone en estos términos: “The book contains texts by authors who prepare an earlier performance, along with documentation of the preparations, but nothing of the actual event” (172). Por esto, el límite de privilegiar un análisis sobre el texto significaría, en el fondo, reforzar la “autonomía artística” y sólo discutir el universo literario de cada escritor. Así, la situación es que los textos antologados —“Saña” de Glantz, “Selección arbitraria” de Elizondo, “Señales de vida” de Pitol, y “Diez temas para Mario Bellatin” de Agustín— poco o nada tienen que ver entre sí. Es decir, los cuatro textos no *representan* las convenciones establecidas en el prólogo. E inclusive Bellatin tampoco incluye “Escritores duplicados/ Doubles d’crivains” ni en la primera edición de su *Obra reunida* (2006) ni en la segunda re-impresión del 2013, ni en *Obra reunida 2* (2014), dado que la naturaleza del proyecto complica la noción de autonomía y autoría. En resumen, el costo operativo de una interpretación textual sólo supondría privilegiar la llamada “inmanencia textual” y perder la oportunidad de conectar el texto con la “vida ordinaria” y así discutir la potencial provocación estética y respuesta política de Bellatin.

Por otro lado, la *ratio*, el diseño de ficción, se aproxima en espíritu al de un manual de juegos. Esto se hace más evidente si partimos del hecho de que Bellatin no escribe y no incluye una *narración* [diegesis] sobre esta experiencia en el mismo catálogo. En todo caso, la narración —escrita por Bellatin— se encuentra en otros textos impresos como es la novela *Lecciones de una liebre muerta* (2005), “Lo raro es ser un escritor raro” (2006) o “¿Le gusta este jardín que es

suyo? No deje que sus hijos lo destruyan” (2010).⁴⁶ En última instancia, la continuidad narrativa entre el prólogo y la performance se encuentra en el registro fotográfico y no en los textos. Por estos motivos, es posible afirmar que lo que el prólogo propone es un marco de acción menos cerca de la narratología y más cerca de la ludología para establecer condiciones de juego. Recordemos que la narratología privilegia la discusión de historias, narraciones y textos en los juegos, los cuales deben ser analizados como la literatura, el cine, la televisión; mientras que la ludología prefiere una discusión de la noción de juego como si fuera un deporte para analizar las reglas, estrategias, metas (Dyer-Witheford y De Peuter xxvi). Esta disyuntiva me lleva a sugerir que el congreso “Narradores mexicanos en París” estructura su eje de acción desde la teoría del juego (en oposición a la narración). Pero en contraste con el paradigma de la “competencia *por* algo”, el tópico aquí lo constituye la “representación *de* algo”. Dicho de otro modo, la producción del juego tiene como eje narrativo no el *agon* griego (la competencia), sino la mímica (la imitación).

Si esto es así, tiene sentido que nuestro objeto de estudio sea un juego como “una suerte de *puesta en escena* sobre un encuentro de escritores al cual no asistieron los escritores sino sus

⁴⁶ Una versión narrativa sobre el congreso de escritores, por ejemplo, puede encontrarse en las diferentes viñetas recogidas en *Lecciones de una liebre muerta*. El numeral 110 registra lo siguiente: “Cierta mañana de verano, y sin que mediase una aparente relación con el asunto del *golem* casero, margo glantz despertó convertida en un joven pasante de abogado. No pudo imaginar en esos momentos que suceso había podido generar semejante situación. Desde el primer momento descartó que ese hecho tuviera que ver con el proceso de clonación al que a instancias de mario bellatin, quien preparaba una suerte de instalación compuesta por dobles de escritores, se había sometido meses atrás. Para que esta especie de happening tuviera lugar margo glantz había instruido precisamente a un pasante de abogado en los diez temas fundamentales de su pensamiento. En efecto, en el próximo mes de setiembre, en una sala de arte de París, ella va a ser representada por ese joven, entrenado por varias semanas por la misma margo glantz para que repita de memoria frente al público los temas propuestos” (73). La narración continúa en el numeral 115: “Pero no. La experiencia de clonación llevada a cabo por mario bellatin para la galería de arte no podía ser más que un juego, pensó margo glantz. Acostada en su cama al amanecer, convertida en un futuro abogado” (76). Y así sucesivamente.

representantes” (Bellatin, *Escritores 4*; énfasis mío). El juego consiste en el acto de *imitación* de cuatro escritores mexicanos canónicos por parte de cuatro representantes. Y cuando mi tesis hace referencia al ‘juego’ es porque parto de la noción de ‘juego’ desarrollada por Roger Caillois en *Los juegos y los hombres: La máscara y el vértigo* (1967). Mímica refiere aquí al gusto por “disfrazarse, en desimularse, en ponerse una máscara, *en representar [jouer] a un personaje*” (Caillois, *Los juegos 53*; énfasis en el original). Pero a diferencia de la definición de Caillois, no entiendo el juego como una actividad de lujo, de ocio, que no produce ni bienes ni obras (7). Por el contrario, hay una evidente circulación de bienes simbólicos. Bellatin usa la voz *entrenar* para definir esta relación entre escritor y representante. Queda claro que el tópico central y la condición de posibilidad del juego la constituye la educación bajo la forma de un entrenamiento de seis meses en diez temas de los propios creadores (*Escritores duplicados 4*). Por si esto no quedara claro, el mismo libro es un catálogo de fotografías sobre este “estricto proceso que experimentaron los narradores y sus representantes” (6). Es decir, la condición pedagógica siempre es omnipresente. Incluso, el primer texto de Margo Glantz también alude este principio cuando afirma: “Un joven amigo que escribe me cuenta que un día él y su novia fueron a ver a un gran poeta. En cuento los vio, pontificó acerca de las mejores cincuenta obras de la literatura universal, las mejores cincuenta páginas de cada autor, las irremplazables, y luego los despidió con un seco ‘no vuelvan a verme hasta que no hayan leído *El asno de oro*’” (“Saña” 12). La materia prima en cuestión, por lo tanto, es la referencia a la pedagogía en su modelo escolástico, la imitación como forma de aprendizaje, o mejor dicho, lo que en la jerga artística se conoce como la retórica del duplicado (mentor → discípulo). A partir de esta situación de hecho, se pueden extraer consecuencias sugestivas.

En primer lugar, que el juego, en este caso, presupone una práctica del arte con diferentes agentes de producción, lo que se opone al tradicional ejercicio individual de la literatura, la imagen del creador y el concepto de autoría vigente desde el siglo XIX. Como lo ha observado Grant H. Kester, “[...] the figure of the singular, auratic artist, reinforced by notions of artistic genius first formalized by Kant, remains the bulwark of the long history of modernism, and the epistemological template for much contemporary criticism and curatorial practice” (*The one and the many* 3). Contrariamente, en nuestro caso, el objetivo central de este juego busca borrar y evitar “[...] la presencia del autor—que impidiera una lectura libre. Quise trasladar sólo *ideas*” (Bellatin, *Escritores duplicados* 4; énfasis mío). Así, con esta hipotética oposición entre el ‘autor’ versus la ‘idea’, esta premisa operativa propone y complica implícitamente preguntas como: ¿Cuál es el bien que circula? ¿Qué es la literatura, o qué es la ficción? ¿Quién es el autor? Para contestar a estas interrogantes, lo que el prólogo propone es un plan de trabajo en base al paradigma de la creatividad colectiva en el cual el curador, narrador, representante, y el fotógrafo producen un bien simbólico, inmaterial, y casi al margen del sistema de producción capitalista de la obra de arte. Al final, el producto es borroso; tampoco hay autor específico, y sería exagerado afirmar que circulan las *ideas* dado que un intérprete traduce todas las respuestas en simultáneo: “También se escucha a un traductor que trata de atender al mismo tiempo las cuatro mesas” (4). En estas condiciones, la importancia de la figura del autor si bien no es borrada del todo, al menos es ambivalente en el momento de la performance. En un nivel teórico, Bellatin diseña un modo de producción colaborativo que inscribe esta performance en lo que crítica contemporánea del arte denomina bajo distintos nombres como *socially engaged art*, estética dialógica (Grant H. Kester), *community-based art*, arte participativo, *social practice*, o estética relacional (Nicolas Bourriaud), cuyos modelos de práctica colectiva del arte—hoy en día, reproducidos como un

fenómeno global— borra en gran medida la individualidad y el “aura” de la figura del autor. Este marco teórico, tal como lo explica Claire Bishop, ayuda a entender esta puesta en escena diseñada por de Bellatin.

But regardless of geographical location, the hallmark of an artistic orientation towards the social in the 1990s has been a shared set of desires to overturn the traditional relationship between the art object, the artist and the audience. To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than a collaborator and producer of *situations*; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term *project* with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a ‘viewer’ or ‘beholder’, is now repositioned as a co-producer or participant. (*Artificial Hells 2*)

En este orden de ideas, ¿cómo interpretar la coparticipación de diferentes agentes, desde narradores canónicos hasta agentes del Estado, en la exposición “Escritores duplicados/ Doubles d’ ecrivains”? Esta referencia al principio de “participación” requiere mayor precisión para distinguirla de la práctica literaria basada en la escritura en colaboración, e incluso de la tradicional noción de arte participativo de las vanguardias históricas. Comparemos dos casos de estudio comúnmente citados por la bibliografía crítica sobre Bellatin: (i) la (apócrifa) adaptación teatral *perros héroes* (2003), y (ii) la reseña titulada “Kawabata: el abrazo del abismo” y publicada en el año 2008 en el suplemento *ADN* del diario argentino *La Nación* a propósito de la traducción en español de novela *Kioto* (Emecé) de Yasunari Kawabata. El primer caso consistió en la adaptación de la novela *Perros héroes* (2003) en una “inexistente” adaptación teatral titulada *perros héroes*, acto que a su vez se extendió a la presentación de libro donde “los

supuestos responsables de la puesta en escena —escenógrafo, productor, diseñador de iluminación— reconstruyen verbalmente frente al público la experiencia de la representación teatral como si efectivamente hubiese sucedido” (Speranza 68). En el segundo caso, el experimento consistió en publicar fragmentos de estudios literarios sobre la obra del mismo Bellatin, un collage de fragmentos de crítica que además fue recolectada por el mismo Bellatin. En otras palabras: la reseña no refería a Kawabata; la reseña giraba en torno a Bellatin. Un día después el escritor argentino Daniel Link publica en su blog una nota aclaratoria del mismo Bellatin: “[...] envíe la nota con un pie de página donde decía que había sido hecha con la técnica del cospaste (copyright 2008), pie que no apareció lamentablemente...es que para responderme una serie de preguntas hice ese texto juntando una serie de fragmentos que distintos críticos han hecho sobre mis libros...cambié la palabra bellatin y le puse kawabata” (Bellatin, “La Nación no gana para sustos”).

Mi respuesta propone una analogía: El congreso “Narradores mexicanos en París” repite las mismas premisas de significación. Desde una interpretación literal, nada nos impide llegar a la conclusión que todo este conjunto de prácticas repiten el modelo de la autoficción donde existe una correspondencia referencial entre el plano del enunciado y el de la enunciación, entre el protagonista y el autor (Alberca 31). Después de todo, en términos denotativos, el tema inmediato es la figura del narrador. Sin embargo, esta conclusión podría variar si consideramos que la materialización de la autorreferencialidad tiene como condición de posibilidad la participación de varios agentes en diferentes etapas del círculo de producción artística. Es casi lo opuesto al sentido tradicional de la autoreferencialidad.⁴⁷ “Narradores mexicanos en París” no es

⁴⁷ El primer tópico, la auto-referencialidad, ha sido estudiado por la crítica desde diferentes perspectivas y hoy en día es bastante explícito si consideramos no sólo la presencia recurrente del personaje “mario bellatin” (antes, “el escritor que protagoniza este relato”) en los textos sino también el

un texto. Ocurre en un espacio y en un tiempo. Necesita de una red de actores para producir ficción. La teoría literaria y sus diferentes métodos de análisis son de poca utilidad para analizar esta *situación*. Laddaga tiene razón cuando analiza “Narradores mexicanos en París” e inscribe la obra de Bellatin en lo que llama “espectáculos de realidad” porque ésta continúa una tendencia en “construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentra en curso” (*Espectáculos* 14). Siguiendo su interpretación, estos espectáculos de realidad producen “escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales” (14).⁴⁸ Si la lectura de Ladagga es correcta, esto explica por qué la composición del libro, su circulación, los lectores, no constituye el eje estructural, acaso sólo un pretexto, y en nuestro caso, es sólo un testimonio suplementario. Aunque la materia prima se inicia con cuatro

constante usufructo que Bellatin hace de su misma obra. En el prólogo a la primera edición de la *Obra reunida* (2005), Diana Palaversich ya subrayaba el aspecto metafictivo de su narrativa afirmando que “[Bellatin] es un artista que se convierte en el objeto de su propio estudio” (16), lo que “socava la referencialidad y señala la naturaleza artificial del texto visual y narrado” (“Prólogo” 16). De forma similar, Vitoria Martinetto encuentra como clave de lectura la imagen del palimpsesto por aquella propensión hacia una transtextualidad que supera los ejercicios de intertextualidad (la citación, el plagio, la alusión) y el comentario metatextual sobre explotado en *Underwood portátil/ Modelo 1915*, en *Lecciones de una liebre muerta*, *La jornada de la mona y el paciente*, e incluso *El Gran Vidrio* (21-22). Craig Eppin llama “intentional plagiarism” (frase derivada del estudio de Kenneth Goldsmith) a este modo de composición y “juego de manipulación textual” que asemeja el acto de escribir como procesamiento de datos: “the idea of crafting or cobbling a text together from materials that already exist, rather than generating a wholly original, inspired object. This is writing as data processing” (Mario Bellatin: *Literature as Data Imaginary* 75). Adam Morris prefiere estudiarlo como un caso de “closed textual network” en donde “The tendency is one of incessant self-referentiality: an emergent code of referentiality between works that cohere as a larger Work through their participation in an autonomous symbolic system” (97). En un sentido general, la auto-referencialidad de Bellatin tiene menos que ver con el *boom* de la auto(r)ficción de la última narrativa hispánica dado que su ficción participa más del balance crítico, la poética, el análisis interpretativo de su misma obra, lo que Linda Hutcheon denominó en su tesis *Narcissistic Narrative* como la “mimesis of process”.

⁴⁸ En esta misma línea, en un reciente ensayo sobre arte colaborativo, Reinaldo Ladagga postula la tesis: “Toda producción de arte es producción de más de uno. Todo resulta de colaboraciones que puedan ser o no reconocidas. Tal vez sea a causa de esta comprensión que con frecuencia [estos artistas] exploren formas de autoría compleja, formas que no son ni las más características del antiguo autor ni las que quisieran celebrar los ritos más simples de la ausencia” (*Estética de laboratorio* 13).

narradores canónicos, lo determinante es una concepción de arte colaborativa que se apropia de su materia prima, la suplanta, y la hace pública precisamente en un mismo marco institucional como es el Instituto de México en París. Como Bishop remarca: “[...] participatory art is not only a social activity, but also a symbolic one” (7). Por esto, que suceda y tome lugar en un espacio que simboliza al Estado produce significado. La exposición significa la refutación de la figura de imagen del autor, compromete su hipotética libertad y autonomía artística; pero al mismo tiempo también cuestiona la agenda del Estado que recluta al sujeto letrado para facilitar la administración de bienes simbólicos, en este caso, la literatura nacional.

En segundo lugar, resulta obvio que del texto (el papel) a la acción (la puesta en escena) existe una diferencia crucial: teoría y *praxis* hacen una oposición. Lo textual va en una sola dirección. Y todas las fotos retratan una misma situación: la lección del escritor canónico y la atención —la mirada— contemplativa del representante hacia el primero. Más de la mitad del contenido del libro-catálogo representa esta situación. Para Epplin, “En muchas de ellas se percibe algo así una relación pedagógica, como si el escritor enfatizara un punto específico” (“Mario Bellatin” 102). En todos los casos, el título de cada sesión de fotografías tiene la misma fórmula: “PROCESO DE ENTRENAMIENTO LLAVADO A CABO POR ____ A _____”. Pero, ¿por qué precisamente convocar cuatro escritores canónicos nacidos en los años ’30 sino para referir al argumento de autoridad? En un sentido alegórico, los narradores seleccionados representan al anciano de la tribu que transmite un conocimiento a la generación que le sucede. La acción dramática retratada en el archivo fotográfico, en esta misma línea, tienen algo del rito de iniciación. No es una exageración afirmar que en este contexto, el juego adoptado —la imitación— implica hasta cierto punto algún tipo de educación y aculturación. El título final del libro confirma el resultado de esta intención pedagógica si aceptamos que los representantes, al

menos en teoría, se transforman en escritores duplicados. Sin embargo, a nivel de puesta en escena, la exposición de “Escritores duplicados/ Doubles d’ ecrivains” contradice lo anterior, y significa también la ausencia del autor *vis à vis* la presencia del representante. En los hechos, las reglas de juego son dos: *a)* que *no es* un encuentro de escritores, sino una imitación, “una suerte de [...]”; y *b)* que el representante debe *imitar* al original. Es decir: en nuestro caso de estudio, hablamos de un juego de similitud y diferencia, o si se quiere, de resistencia a la similitud.

Lo que quiero proponer con esta aproximación al juego es una operación que relacione la noción de mímica de la teoría del juego hacia una noción de mímica con valencia política. Para Caillois, después de todo, las funciones del mimetismo son “cambiar la apariencia del portador y dar miedo a los demás” (53), o como lo resume Raúl Antelo: la mímica alude a el camuflaje, el disfraz y la intimidación (“Genealogía del mimetismo” 375). En lugar de repetir la ideología de Huizinga y relacionar el juego con el círculo mágico fuera del tiempo, interpretar la exposición “Escritores duplicados/ Doubles d’ ecrivains” como imitación y como mímica abre la lectura en otra dirección. Escribo ‘imitación’ para hacer una diferencia de otros conceptos como ‘copia’ o ‘reproducción’ porque la imitación —la compulsión del remedo— contiene una potencia subversiva, mientras que la idea de la copia se relaciona en un sentido pesimista con el tema de la pedagogía. Basta citar dos casos. Walter Benjamin, por ejemplo, no tiene el pesimismo de Adorno que relaciona el mimetismo al consumidor y la industria cultural; al contrario, para Benjamin “[...] mimesis is denoted as the original impulse of all creative activity” (Leslie, “Work of Art” 393). En la tesis de Homi K. Bhabha la idea de la mímica “plantea necesariamente la cuestión de la *autorización* de las representaciones coloniales (*Lugar de la cultura* 117; énfasis en el original). Así, su ensayo “El mimetismo y el hombre: la ambivalencia del discurso colonial” (1987) describe un contexto geo-político en el cual el mimetismo no debe

ser interpretado en términos de dependencia colonial sino en términos de parodia y amenaza que “remeda la autoridad colonial en forma de presencia ‘parcial’ e ‘incompleta’, y, de este modo, perturba el poder y desdibuja la diferencia en la que se fundamenta la autoridad a la que remeda” (Vega, *Imperios de papel* 314). *Mutatis mutandis*, en nuestro caso de estudio, aquel “proceso de entrenamiento” graficado en cuatro sesiones de fotos no producirá necesariamente al *hombre mimético* (colonial) al servicio de la administración; es todo lo contrario, aquí mímica significa remedo y contra-hechura que sólo simula la eliminación de la diferencia.

La exposición estructura su acción en aquel giro cultural que substituye el paradigma de la representación por el paradigma de la interacción (Penix-Tadsen 228). Por juego entiendo mímica desde una lectura política. En este marco, toda esta relación de correspondencia y oposición entre los narradores y los representantes —entre el maestro y el discípulo— tiene como función desplazar un discurso de autoridad sobre la literatura que viene del autor y que viene, por último, de la crítica. Recientemente un estudio de Mathew Bush ha escrito que la obra de Bellatin problematiza “el consumo ameno del objeto artístico” en la misma línea que las vanguardias históricas, es decir, sus acciones y su actitud se asemeja a la estética de vanguardia que buscaba despertar al espectador del consumo pasivo del arte enfatizando que lo estético no es ajeno a la *praxis social* (“Imposibilidades posibles” 275). El problema con esta referencia a las vanguardias históricas es que Bush todavía imagina a un autor letrado y con autoridad para producir una relación “ortopédica” y “correctiva”, como apunta Grant H. Kester, sobre la base de que “the viewer lacks a sufficiently critical and reflexive understanding of the world, while the artist possesses an exemplary awareness, from which the viewer can gain inspiration and guidance” (*Conversation Pieces* xvi). Mi estudio coincide con las observaciones de Kester. La exposición refiere y refuta directamente a la figura del autor porque al final los representantes

ocupan el lugar y el tiempo del maestro. Esta compulsión del remedo produce rechazo desde los mismos narradores y más tarde la audiencia.⁴⁹ Las fotografías podrían ser signo de nostalgia y quizá “con las fotos se intentara simular para los lectores y espectadores la cercanía física al escritor que la propia estructura del congreso les negaría” (Epplin 103); pero en mi argumento las fotografías se acercan más a la idea de un museo que congela al escritor en el tiempo. De hecho, durante la performance en sí la imagen del ‘narrador’ original desaparece y queda desplazada. La ficción, o la idea de la ficción, tiene como materia prima la interacción social. El lugar de la ficción, entonces, se *relaciona* con la creatividad colectiva.

Por último, discutir el caso de “Narradores mexicanos en París” desde el análisis de una economía de bienes simbólicos me lleva a reconocer que la materialización de este acto conlleva no solo una dimensión social de participación sino también una especial atención en un mismo tópico: la construcción de la creencia en el mercado de bienes simbólicos. Casi hacia el final del prólogo, Bellatin afirma que la exposición intenta “[...] cuestionar el sentido temporal de lo literario, casi siempre atado a una suerte de pasado. Apreciados a partir de una mediación, los textos posiblemente den la sensación de aparecer insertos en lo imprevisto de un futuro” (Bellatin, *Escritores duplicados* 6). Así, no resulta arbitrario afirmar que esta puesta en escena también refiere y refuta al *ethos* de la academia dado que el objeto y el objetivo [target] de esta

⁴⁹ Esta amenaza latente es mucho visible en la descripción que el mismo Bellatin relata en *Lecciones de una liebre muerta* cuando Margo Glantz se despierta metamorfoseada en un pasante de abogado, el mismo que fue “[...] entrenado durante varias semanas por la mismo margo glantz para que repita de memoria frente al público los temas propuestos” (73). La reacción es descrita como sigue: “Ni hablar, el asunto del pasante de abogado y los zapatos era ya demasiado, pensó dispuesta a levantarse de la cama *para poner fin a la situación*” (78; énfasis mío), comenta Bellatin en el fragmento 120 de *Lecciones de una liebre muerta*. Desde otra focalización, Bellatin describe otras reacciones de la audiencia en “Lo raro es ser un escritor raro”: “El día de la inauguración se oyeron quejas, sobre todo de algunos profesores de universidades europeas que habían viajado desde sus lugares de origen con el fin de estar cerca de una serie de autores mexicanos, muchos de los cuales eran materia de sus investigaciones. Me pareció importante esa queja, que reclamaba la presencia de los cuerpos de los escritores programados” (*Pájaro transparente* 111).

intervención apunta al mercado de la interpretación, una práctica que Bellatin ha vuelto a repetir en la falsa adaptación teatral *perros héroes* (2003), en “Kawabata: el abrazo del abismo” e inclusive en el “Antiprólogo” a la antología *Exposiciones: Tres novelitas pequeñoburguesas* (2013) de Daniel Link.⁵⁰ El elemento común en todas estas intervenciones es que cuestionan la ideología de la creación en una primera instancia, pero también ponen en interrogación la producción del “valor” de los bienes culturales. Pierre Bourdieu describe en estos términos la ideología del círculo de la creencia: los actos de valoración “hace del autor el origen primero y último de la obra, [lo que] disimula que el comerciante de arte (*marchand*, editor, etc.) es, inseparablemente, quien explota el trabajo del ‘creador’” (*Sentido social del gusto* 156). Esta misma interrogación a la legitimación de la construcción del valor de la obra de arte se hace evidente con la desaparición del autor. Si no es el autor, entonces, lo que queda son las ideas. “Quise trasladar solo ideas”, escribe Bellatin. Pero esta translación de ‘ideas’ (literarias) intergeneracional se pierde, primero, de autor a discípulo, y segundo, de español a francés. En este último caso la traducción simultánea solo produce “cacofonía”. No existe comunicación verbal sea por la barrera lingüística o por la función del traductor; y por lo tanto, la exposición se convierte solo en un espectáculo que resalta los vacíos, las omisiones, antes que las presencias.

⁵⁰ En “Lo raro es ser un escritor raro” (2006) Bellatin deja constancia del plan original para la ejecución de *perros héroes*: “Me puse de acuerdo con algunos directores de teatro para que anunciaran que llevarían el texto a escena. En la ciudad se empezó a crear la idea de que la obra *perros héroes* iba a ser presentada en distintos teatros. Yo me incluí en una de las propuestas, para lo cual acordé con el director de un complejo teatral que pusiera mi nombre en la cartelera. Apareció en la marquesina del teatro el próximo estreno de la obra. Para completar la instalación se colocaron varios avisos en los diarios y, de pronto, sucedió lo que suele pasar con los estrenos teatrales: la fecha pasó sin que nadie lo advirtiera. Quedó la impresión de que todos los estrenos de las obras habían tenido lugar sin que el público se percatara. Se adujo que se había tratado de puestas en escena, un tanto experimentales, que tuvieron un solo día de exposición. Los estrenos pasaron a formar parte del pasado. Un reconocido crítico de teatro, quien participaba en la idea, publicó en una importante revista sus comentarios acerca de las obras. Daba a entender que había estado presente, en simultáneo, en todos los estrenos.” (*Pájaro transparente* 113-114). Esta intervención incluyó también un acto de desagravio, organizada por la editorial, para todos ellos que se habían perdido el estreno. El (hipotético) montaje, entonces, se “reconstruye” por medio de palabras.

Existe un último *giro* por considerar. La identificación de los diferente(s) agente(s) en el campo de producción simbólica hace evidente que la acción dramática, o si se quiere el eje argumental, está conectada un actor adicional e implícito que es la figura del crítico, su autoridad y su poder consagratorio “pasando del ‘creador’ al ‘descubridor’ como ‘creador del creador’” (Bourdieu, *Sentido social del gusto* 157). En última instancia, este último giro significa aceptar la participación (o complicidad) de nuestro campo. Quizá este sea el objetivo último de Bellatin. Precisamente esta situación me coloca/ nos coloca en la incómoda posición de *valorar* una ausencia, una idea, la cacofonía, un absurdo. La autoreferencialidad es producida por nuestro *ethos*. Por esto, es posible afirmar que estas intervenciones —“Sucesos de escritura”—coinciden en cuestionar no sólo la crítica literaria como reproducción de una situación de privilegio estructural sino también el aparato universitario que ofrece material *reificado* de estudio, lo que John Beverley llama “posliteratura” (“Posliteratura” 146). ¿Por qué sino este proyecto, a diferencia de los otros “Sucesos”, sí está ligado a la existencia material de un *texto* que testimonia esta experiencia? ¿Por qué Bellatin nos deja un texto?

4.0 AUTORREFERENCIALIDAD Y PARATEXTO: LA REPRESENTACIÓN DEL *HOMO ACADEMICUS* EN “LA PARTE DE LOS CRITICOS” DE ROBERTO BOLAÑO

Could it also have something to do with the inchoate senses of guilt many (of us) professional academics nurture as we contemplate both the grinding struggles of those we write about and, often, lives ourselves have left behind?

Martin Strokes, “Marx, Money, and Musicians” (2002)

Es así como, en un universo que depende en su realidad misma, como lo hace el campo universitario, de la representación que de él se hacen los agentes, estos pueden sacar partido de la pluralidad de los principios de jerarquización y del débil grado de objetivación del capital simbólico para intentar imponer su visión y modificar, en la medida de su poder simbólico, su posición en el espacio al modificar la representación que los otros (y ellos mismos) pueden tener de esa posición.

Pierre Bourdieu, *Homo academicus* (1984)

4.1 LA PARTE DEL PARATEXTO: DEL JUEGO A LA METACRÍTICA

Permítaseme comenzar con una hipótesis sobre el juego:

El programa de mano que se entregó al público en el acto en cual Roberto Bolaño (Santiago, 1953—Barcelona, 2003) recogió el Premio Rómulo Gallegos de 1999, celebrado en Caracas ese mismo año, contiene el texto titulado “Acerca de «Los detectives salvajes»”. En el párrafo final del texto Bolaño escribe lo siguiente: “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 casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. *También se puede leer como un juego*” (327; énfasis mío). La mención a Cortázar no es accidental. La observación de Manzoni es cierta cuando afirma que “En todas las series de escritores que [Bolaño] construye a lo largo de los años, Cortázar será siempre el máximo referente por su pulsión ética y su proyecto estético, en que destaca y privilegia, además, su relación con el humor” (Manzoni, “Ficción del futuro” 354). Pero la mención del *juego* aquí únicamente se justificaría asociándola con el desenlace de *Los detectives salvajes* (1998). Después de todo, ¿no es acaso el final de la novela una directa “adivinanza”? Recordemos que en la lectura de Johan Huizinga, el enigma, el consejo, el ejemplo mítico, la fábula, el refrán, y el acertijo no sólo establecen conexiones etimológicas, sino que de manera general “la cuestión planteada” constituye un elemento *agonal* de las relaciones sociales. Dicho de otro modo, la competencia puede adoptar la forma de enigma en donde se hace una pregunta que debe ser contestada. En la interpretación de Huizinga, “El propósito de atrapar al contrario con un enigma caracteriza al dilema, a la cuestión cuya respuesta siempre será en desventaja del que responde” (174). En el caso específico de Bolaño, entonces, la pregunta implícita constituye *a quien* está dirigido el motivo del enigma.

Mi hipótesis es que la adivinanza en sí ya presenta instrucciones de uso para el lector. Para responder esto, aquí valdría la pena hacer una mínima contextualización del argumento de la novela y una precisión narratológica. La potencia de *Los detectives salvajes* radica, como bien subraya Alan Pauls, en presentar un gran tratado de etnografía poética—todos los personajes son poetas— en donde *no hay obra*, o mejor dicho, “porque precisamente sacrifica eso, porque hace

brillar a la Obra por su ausencia”: Con esta operación, en la lectura de Pauls, la obra poética (como *corpus*) queda fuera de lo real-histórico y lo que queda en el centro del sistema literario, como valor, es el peor de los estereotipos, la Vida misma, la Vida poética (Pauls, “La solución Bolaño” 328). Pero esta interpretación (o imperativo), la de substituir la poesía (*poiesis*) por la acción (*praxis*), no debería limitarse únicamente a una lectura detenida de los personajes *dentro* el universo del texto narrativo. De hecho, desde un nivel de abstracción todo texto intercalado (p.e. una adivinanza) opera como señal para el lector (Bal 152). Esto puede ilustrarse mejor con el uso de los acertijos en la última sección de la novela, “Los Desiertos de Sonora (1976)”. En un esquema argumental, los protagonistas Arturo Belano, Ulises Lima, Lupe y Juan García Madero (tripulantes del automóvil Impala de Quim Font) repiten el motivo literario del *viaje* para iniciar una búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero, misteriosa escritora desaparecida en México en los años posteriores a la revolución. En un nivel hipotético—ya prefigurando el viaje y búsqueda de los críticos en 2666— aquí la literatura es la guía del viaje, y el viaje presupone una mitificación del autor quien logrará dar sentido a sus vidas (Bolognese, *Pistas de un naufragio* 211). La lectura contraria también es posible: *Los detectives salvajes* significaría “una huida constante de los centros textuales estandarizados” (Ríos Baeza, *Roberto Bolaño* 55). Pero en todo caso, desde un análisis narratológico, la presencia de textos narrativos *intercalados* —el acertijo— propone de forma intermitente la dubitación y el cuestionamiento del sistema literario hacia *el lector*.

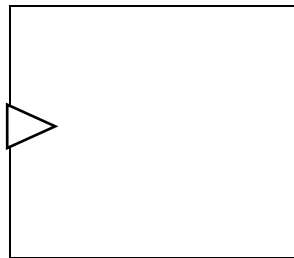
Reducido a la acción dramática, el desarrollo argumental es el siguiente:

En “Los Desiertos de Sonora (1976)”, desde el inicio hasta el final, se intercala una serie de adivinanzas. Así, el narrador (Juan García Madero) presenta a los otros protagonistas una serie de “acertijos”; es decir, un juego de preguntas y respuestas que se inician con los siguientes enigmas en forma sucesiva: “¿Qué es el verso libre?”, “¿Qué es un tetrástico?”, “¿Y un

síncopa?” (*Los detectives salvajes* 557). A continuación, el mismo personaje presenta una colección de “acertijos gráficos” donde las respuestas —variaciones de un “mexicano visto desde arriba”— todavía constituyen parte de la *narración*. Esto significa que en ambos casos todavía existe un narrador que enuncia un lenguaje que se refiere a una *historia*. Sin embargo, hacia el final la misma novela produce un giro conceptual (o, si se quiere, un contrapunto) porque los últimos acertijos añaden una distinción con la inclusión de un sistema no-lingüístico (la *imagen*) en donde el narrador (el agente hablante) se mantiene, pero el *texto narrativo* se reduce al mínimo. No hay información sobre quién hace la pregunta; tampoco hay información sobre quién debe responder. En un nivel narratológico, el acertijo (como texto intercalado), sirve como instrucción de uso para el lector. Literalmente, el final se representa con los siguientes acertijos:

13 de febrero

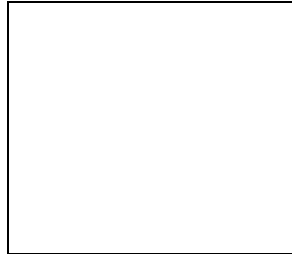
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



(Bolaño, *Los detectives salvajes* 534)

¿Cuál es el significado de juego?

Si consideramos que precisamente este acertijo constituye el cierre de la novela, todo induce a pensar que la responsabilidad de la solución del acertijo se encuentra del lado del destinatario inmediato, el lector. O por lo menos, la posible solución no depende exclusivamente

de una interpretación “inmanente” del texto escrito (una que evada fácilmente la historicidad de *nuestra* percepción y apreciación del hecho literario). ¿Cuál es entonces la solución al enigma? ⁵¹

El capítulo dedicado al juego en la monografía de Alexis Candía se presenta respuestas múltiples y contradictorias entre sí dependiendo del valor semántico del *juego*. Pero me interesa desarrollar una respuesta específica que apunta a una solución quizá más allá del mismo sistema narrativo y que tiene relevancia resumir. En su respuesta, la “ventana” remitiría al concepto del “punto de vista”. Así, Candía propone definir a este punto de vista como una forma de situarse frente a un aspecto de la realidad. La fragmentación de las líneas de aquella hipotética ventana indicaría que “Bolaño está intentando demostrar con esta última imagen que una manera de mirar está cambiando, disolviéndose para dar paso a otra cosa, rompiendo con determinados esquemas para proyectarse en una nueva dirección” (Candía 296). En resumen, su lectura sugiere que el cierre de la novela propondría una *nueva perspectiva* para entender y producir literatura. Esta analogía entre juego y adivinanza, y la asociación entre adivinanza y ventana, nos invita a desarrollar un

⁵¹ Sobre este punto, ya las primeras compilaciones críticas incluyen el tópico del juego como tema de discusión. En *Bolaño: La escritura como tauromaquia* (2002), María Antonieta Flores sugiere que “el lector es obligado a convertirse en ‘detective’ que no puede que no puede responder que hay detrás de la ventana desdibujada” (93). Desde otra perspectiva, en la antología *Territorios en fuga* (2003), Ricardo Martínez desarrolla cuatro posibles soluciones desde la teoría de los Modelos Cognitivos Idealizados (MCI) y la teoría de los marcos de Marvin Minsky. A la pregunta “¿Que hay detrás de la ventana?”, el autor propone: “A) Una poesía que prescinde de las palabras, pero, que compromete un procesamiento metafórico (márquico) de la cognición visual. B) Una poesía que debe ser “completada” por el receptor de acuerdo a sus propios conocimientos y marcos estereotipados previamente aprendidos. C) Una poesía que invita a la reflexivización de los marcos previos y con ellos al aprendizaje, internalización de los marcos nuevos. D) Una poesía que efectivamente ‘debe ser hecha por todos’” (199)”. Este último artículo inclusive incluye una respuesta del mismo Bolaño hecha por correo electrónico, que a su vez, podría considerarse una adivinanza adicional. La respuesta de Bolaño fue la siguiente: “Por supuesto que hiciste una repuesta y no es fácil ni sencilla, pero tampoco, como le dijo el conejo a Alicia, es difícil o complicada. Por supuesto, también, que yo no puedo decírtela”. Para una revisión detallada de la tesis de Martínez, véase su artículo “Más allá de la última ventana. Los marcos de *Los detectives salvajes*” (2002) publicada en la antología en mención. En adición, véase el análisis textual del ensayo de Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto en *Bolaño Salvaje* (2008), donde concluye dos interpretaciones: la primera, refiere al lugar de la literatura después de *Los detectives salvajes*; la segunda, significa la historia del fracaso del realismo visceral (186-187).

análisis de la obra de Bolaño a partir del concepto de “punto de vista” en los términos de Pierre Bourdieu. Mi objetivo final será reflexionar no únicamente sobre el *texto*, sino sobre la locación de la literatura y cuestionarnos—como lo plantea Rebecca L. Walkowitz al preguntarse sobre los conceptos de *transnational book* y *migrant writer*—, “Who counts as a producer (writers, but also editors, printers, designers, publishers, translators, reviewers)?” (“Location of Literature” 527; énfasis en el original).

De hecho, para Bourdieu el concepto de “punto de vista” significa la *vista tomada a partir de un punto del espacio artístico* del campo literario en el campo de poder, éste último entendido como un sistema de relaciones objetivas de la división del trabajo de producción, reproducción y circulación de bienes simbólicos (*Reglas del arte* 138; *Sentido social del gusto* 90). Esto quiere decir que aquella división capitalista del trabajo —como mínimo, el escritor y el crítico como profesiones separadas— produce una locación estratégica para producir un significado. Bajo esta línea de argumentación, la solución al acertijo admite nuevas soluciones dependiendo del agente de producción. De un lado, el concepto de *juego* hacia el final de *Los detectives salvajes* invita al lector a desarrollar una crítica que reflexiona no tanto sobre la novela en sí, sino, sobre “el simultáneo proceso de institucionalización y disolución” de la institución literaria, como ya lo ha observado J. Agustín Pastén al estudiar “lo metaliterario” en esta novela (“De la institucionalización” 423). La discusión, entonces, gira en la torno a la función de la crítica, el rol de los editores, la feria de libros, las antologías, las revistas, es decir, “aquella dinámica que revela una cierta pérdida del capital simbólico de la literatura” (425). De otro lado, con el uso del juego Bolaño desplaza la responsabilidad de la solución del enigma hacia al lector. Esto significa que el final de la novela supone hacer valer al mismo “lector” como instancia y fuerza productiva literaria—en la terminología de la teoría de la recepción— para construir

significado e incluirlo en la economía de producción de bienes simbólicos.⁵² No resulta una arbitrariedad afirmar que en la última novela publicada en vida de Bolaño, el final propone una correspondencia entre el juego→ lectura→ lector que no difiere mucho de la tesis sobre el lector hecha por Julio Cortázar en *Rayuela* o *Los astronautas de la cosmopista*.

La conclusión sería la siguiente:

La consideración al círculo de producción del trabajo en la literatura hace evidente que en *Los detectives salvajes* lo que se cuestiona en sí es la “producción material” de la literatura y, consecuentemente, su *ethos* poético. De forma análoga, para el caso específico de 2666 esta misma división del trabajo, como premisa argumentativa, supone conclusiones equivalentes. *Mutatis mutandis*, para el caso de 2666 lo que se cuestiona no sería la “producción material” sino la “producción de su valor”. Es este sentido que, con respecto a 2666, Sharae Deckard afirme que “[...] the novel’s content self-consciously raises questions about the production of literary value within the subordination of culture to market laws and the corporatization of humanities scholarship” (372). Por estos motivos, es posible concluir que el cuestionamiento de Bolaño se concentra en la representación del intelectual. O dicho de otro modo, Bolaño propone criticar directamente el *ethos* de la disciplina, es decir, la figura del crítico. ¿Cuál es el tópico sino en la primerísima parte de 2666, “La parte de los críticos”? Si esto es así, el foco de atención en 2666

⁵² Resulta conveniente subrayar una observación de Felipe A. Ríos Baeza sobre la responsabilidad de un *lector real* (y no sobre uno teórico o hipotético) después de la lectura de *Los detectives salvajes*. En este punto señala: “[...] no hay un episodio claro en el libro donde verdaderamente la textualidad se *muestre*. Los lectores entusiastas de *Los detectives salvajes* han tenido, pues, que exceder el espacio literario y entrar en el contexto histórico y cotidiano para rastrear la primerísima lírica de Bolaño—*Gorriónes cogiendo altura* (1975), *Reinventar el amor* (1976), *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego* (1979), etcétera—o hacerse de una copia, traspapelada o digital, del ya clásico «Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista» (1975) [...]” (Ríos Baeza, *Roberto Bolaño* 52). Para mayor información sobre estos años de actividad poética de Bolaño, la revista *Nuevo Texto Crítico* en su volumen 24-25/ 2011-2012 publicó una entrevista a Juan Pascoe, primer editor de Bolaño en Taller Martín Pescador, que reproduce tres reseñas críticas sobre *Reinventar el amor*.

radica en la locación de la literatura, la cual, siguiendo a Walkowitz, depende no sólo del lugar donde el libro es escrito, sino también “on the places where they are classified and given social purpose” (“Location of Literature” 527).

¿Por qué empezar con una hipótesis sobre el juego entonces?

La respuesta tiene que ver con la manipulación que sufre la lectura de Bolaño. Líneas arriba sugerí que bajo el tema del juego subyace el lector como sujeto de investigación. Sin embargo, es explícito que la producción de Bolaño sufre una manipulación que se debe a una doble fuente: *a*) por materiales que en su momento fueron guardados en una carpeta para dar pie a proyectos futuros; y sobre todo, *b*) por disposiciones editoriales que imponen nuevas categorías interpretativas desde el cual recibimos los textos. Inclusive, el tópico del “juego” resulta casi paradigmático si tomamos en cuenta que su representación simbólica y política recibe una transposición de significado (o si se quiere, una imposición de lectura), la cual queda legitimada por la publicación póstuma de la novela *El Tercer Reich* (2010) y un nuevo *corpus* póstumo que simplifica el sentido mismo de la expresión “juego” en Bolaño y su crítica a la estructura y funcionamiento del campo de producción literario⁵³. La novela—cuyo título iba ser “La

⁵³ Nótese que *El Tercer Reich* (2010) y también *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) constituyen novelas de condición póstuma. En un sentido general, una parte de la crítica literaria considera que éstas no pertenecen al plan original del autor. Nótese, sin embargo, como alguna crítica legitima su lectura dentro de una unidad e integridad de la obra literaria basadas en las declaraciones del mismo Bolaño: “La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no se sepa la contraseña” (Braithwaite 81). Así, legitiman la inclusión del material póstumo asumiendo que “Ni la calidad ni el nivel de finitud de estas novelas [*El Tercer Reich* y *Los sinsabores del verdadero policía*] son criterios válidos para excluirlos de la narrativa bolañiana [...] que junto con presentar una serie de convergencias con la narrativa de Bolaño, aportan una serie de elementos que son claves para tener una visión integral de su obra” (Candía 20-21). En cualquier caso, lo cierto es que este hipotético argumento—con alguna inclusión diacrónica, o sea, la inclusión biográfica de las fuentes—todavía separa el sistema literario de otros sistemas extrínsecos casi siguiendo el modelo formalista y su énfasis en la obra de arte individual, pero sobre todo proponiendo el estudio de la interacción de nuevos elementos en lugar de las circunstancias históricas. Para el caso específico de *El Tercer Reich* la revista literaria *The Paris Review* publicó en cuatro entregas la traducción completa en inglés, la cual participa de una tesis divergente sobre el juego, y produce además un destiempo en la

estrategia mediterránea”—desarrolla la peripecia de Udo Berger, alemán de veinticinco años, cuya pasión y ocupación lo llevan a ser el campeón de juegos de estrategia militar en Stuttgart. El significado del juego aquí, entonces, se equipara a la lucha, el torneo medieval y la guerra como función agonal de la comunidad (Huizinga 140). Así, esto genera nuevas lecturas en la medida en que la fuerza de persuasión de esta última publicación determina que el juego pierda su potencia subversiva y quede simplificada únicamente a los límites de asociación entre juegos y juegos de estrategia (*agôn*). Como consecuencia de esta fuerte asociación entre agonismo y antagonismo, la crítica confirma y legitima una lectura del “espíritu agonal” del real visceralismo para enfrentar a sus adversarios poéticos (el *hostis*), como también para subrayar su condición de “punto de fuga de la acción” como motor de creación y poesía (Candía 261), que esencialmente no es otra cosa que una derivación de una falsa economía del juego en Huizinga: el juego es lo no serio, que presupone tiempo para el ocio, que no produce ni bienes ni obras, que es *intermezzo* en la vida ordinaria como ocupación en tiempo de recreo y para recreo (Huizinga 26). Lo fundamental, con esta introducción, es sugerir cómo la lectura de Bolaño recibe nuevos códigos de interpretación a través del cual (re)leemos su obra. El juego es solamente un ejemplo. El caso de *2666* tampoco constituye una excepción. Por el contrario, aquí el “comentario” sobre la ficción se produce desde el nivel que la teoría denomina el *paratexto*.

Mi objetivo, en esta sección, consiste en analizar el significado “agregado” que la instancia paratextual produciría en “La parte de los críticos” de *2666*. Este nuevo significado

recepción de su obra si consideramos que esta novela fue escrita originalmente en 1989 (Corral, *Bolaño traducido* 111). El n^o 196 de *The Paris Review*, inclusive, es enfático en su método interpretativo sobre el valor de una estructura unificada: “That the novel exists in typescript (and that Bolaño retyped the first sixty pages when he bought his first computer, in 1995) suggests that he wished to see it published during his lifetime. Why he never did is anyone’s guess.”

construye no sólo una falsa teleología sino también una interpretación finalista que no es diseñada por el autor sino por el editor, o en este caso, un consorcio editorial. Así, en el caso de Bolaño no resulta arbitrario afirmar que el tópico de la metaficción se produce desde aquella “zona indecisa” que Gérard Genette denominó el *paratexto* en su estudio *Seuils* (1987), sobre todo si consideramos que aquel conjunto de prácticas y discursos entre el texto y el extra-texto—el peritexto editorial, los prefacios, las notas—se constituye como un espacio de *transición y transacción* de significado sobre el público (*Umbrales* 8; énfasis en el original). El estatus pragmático del paratexto, su “credo implícito” según Genette, crea y significa un orden de la influencia y manipulación inconsciente o no, y todavía legitimado en aquella hipotética “justeza del punto de vista autorial” (353). De este modo, el paratexto como instrumento de adaptación, siguiendo el razonamiento de Genette, no se limitaría a la comunicación de una información *pura* (p.e. nombre y fecha de publicación), sino al manifiesto de una intención o una interpretación autoral o inclusive editorial (13). Éste se encuentra definido por una atribución putativa y por una responsabilidad asumida. Para el caso específico de Bolaño, precisamente esta producción del paratexto no será responsabilidad directa del autor sino de un discurso impuesto y de carácter funcional firmado por la casa editorial después de la muerte del autor. Así, con referencia a la relación entre metatexto y paratexto, el reciente estudio de David Kurnick lo pone en los siguientes términos: “The metanarrative effect here [2666] is enhanced by the ‘note from the author’s heirs’ (immediately preceding these words in the printed text) [...] like Pelletier, the reader of 2666 must be structurally uncertain as to the proper context for the text in her hands, as well as the part-whole relations that govern its internal operations” (“Comparison” 120). Bajo esta perspectiva, mi pregunta de investigación debe partir de lo obvio: ¿Cuál es mi objeto de estudio en 2666?

Esta premisa operativa, en consecuencia, nos llevaría al reconocimiento de una cuestión de facto: *2666* representa un manuscrito *incompleto*. De hecho, la historia sobre la producción en sí y la posterior historia editorial de *2666* remiten a una bibliografía historiográfica que no es mínima, y que remite también a nuevas preguntas que giran “from production to circulation, and back again, reflecting a emphasis on the history of the book and what Leah Price calls ‘the geography of the book’ within postcolonial studies and world literature” (“Tangible Page” 38; ctdo. en Walkowitz, “Location” 528). Lo que sigue es una historia bastante conocida: Roberto Bolaño muere el 15 de julio del año 2003 en el hospital Vall’d Hebrón, en Barcelona. Dos días después, el jueves 17 de julio del mismo año, Jorge Herralde —director de la editorial Anagrama— publica en el periódico *La Vanguardia* una nota de despedida con el título “Bolaño, trapequista sin red”, texto que originalmente fue leído en el tanatorio de Les Corts de Barcelona en el funeral laico celebrado el 16 de junio de 2003 y luego re-publicado en el libro *Para Roberto Bolaño* (2005) con el título “Adiós a Bolaño”. El texto en mención, primer testimonio sobre la decisión final de Bolaño, resume la última conversación entre Herralde (editor) y Bolaño (escritor). Con referencia al proyecto *2666* Herralde deja constancia de los siguientes hechos:

Y finalmente habló largo rato de “2666”, su gran novela, que había ido creciendo, no de forma incontrolada pero sí con un tonelaje alarmante, de cada vez más difícil manejo editorial. Primero se habría tratado de un libro de más de mil páginas, y seguía creciendo. Luego decidió partirlo en dos volúmenes muy extensos. Y ese día me comunico la decisión final: sería ahora una pentalogía, cinco novelas que podían leerse de forma independiente. Las cuatro primeras ya estaban absolutamente terminadas, la quinta en fase de redacción” (Herralde, “Bolaño, trapequista sin red”).

En el marco de la publicación de *2666* en el año 2004, las sucesivas entrevistas con Herralde hacen referencia a la misma operación editorial. No es un secreto que en octubre del 2004 Herralde confirme la misma genealogía en sus respuestas a *El Periódico* de Barcelona:

Su idea inicial era la de un tomo. Luego, tan solo por la idea de solventar el futuro de sus hijos, pensó en los cinco tomos. Creo que adoptar una solución digamos salomónica armoniza con su posición: una primera edición en un tomo y luego desgajarla en las cinco novelas en nuestra colección de bolsillo «Compactos», al igual que hicimos con *Trilogía de Nueva York* de Paul Auster (*Para Roberto Bolaño* 56).

Para mi estudio, el análisis de aquella historia de la materialización que le da existencia al libro (el peritexto editorial), no representará sólo un problema bibliológico. Por el contrario, esta historia de la materialización de *2666* —la conjunción *ad hoc* de las cinco partes y la naturaleza incompleta de todo — constituye un problema teórico. La tesis de Brett Levinson, con un fuerte énfasis en la forma, empieza por reconocer una situación de hecho: “It is certainly true that the novel is divided into five distinct parts (not chapters but parts), sections only loosely connected by their differing relationships to the events in Santa Teresa [...] The problem is not that the incidents are arbitrarily placed, hence unrelated; it is that the form of the relation is not easily readable” (“Case Closed” 177-78). En los hechos, si es verdad lo que recientes fuentes periodísticas afirman, la situación fue la siguiente: “Bolaño abandonó *2666* con el plan de retomar su escritura «después del trasplante, que es cuando terminaría las 200 páginas que le restaban de ‘La parte de los crímenes’»” (García, “Carmen Pérez de la Vega”). Bolaño, sin embargo, muere de insuficiencia hepática en el 2003 dejando instrucciones para la publicación de este proyecto *in progress*. Desde una crítica cultural marxista, en su sentido más estricto, el

método interpretativo debe considerar la historicidad de la producción cultural dentro de los medios y condiciones en que son producidos. Así, si la lectura crítica está en función del *objeto* particular que se investiga, entonces, no constituye ninguna arbitrariedad problematizar los manuscritos póstumos y materiales de archivo, y problematizar inclusive la forma en que estas se integran e intervienen en la producción de significado, y, sobre todo en el valor de uso (como proceso de sentido y proceso de cambio) de estos nuevos casos de estudio.⁵⁴ Conviene analizar, por lo tanto, las consecuencias teóricas de la *instancia prefacial* por su condición “alógrafa” (en oposición a “autógrafo” o autoral). Después de todo, a diferencia de la edición de Vintage/Random House, Inc. en los Estados Unidos, la edición de Anagrama en España introduce el prefacio casi de forma inmediata. La transcripción completa es la siguiente:

⁵⁴ Sobre este punto, *Para Roberto Bolaño* (2005) incluye un cuestionario de la revista *Qué pasa* de Santiago de Chile. A la pregunta “¿Qué se hizo concretamente con el quinto volumen inconcluso, y que el propio Bolaño había dicho entregaría después de la operación? ¿Se dejó así tal cual, inconcluso? ¿Uno podría suponer, entonces, que el final de la novela es abrupto?”, la respuesta de Herralde es la siguiente: “Se dejó tal cual, y pienso que, debido a la riquísima gama de tramas y subtramas encadenadas que componen la novela, es como si el narrador de esas *Mil y una noches* decidiera descansar. No creo que el lector pueda sentirse defraudado, sino, como todos, entristecido por el cese de placer [...]” (62). Por el contrario, Chris Andrews, traductor de Bolaño al idioma inglés, concluye lo opuesto: “The inconclusiveness of *2666* is particularly flagrant in ‘The Part about the Crimes.’ Anyone approaching this part of the novel with expectations shaped by genre fiction is bound to be disappointed. Ninety percent of the crimes are left unsolved or dubiously attributed [see appendix], and it would be misguided to assume that the unidentified murderers must be among the characters who feature in the narrative, for ‘The Part about the Crimes,’ is not whodunit, however elliptical” (85). Chris Andrews fundamenta su observación con un detallado cuadro y análisis comparativo entre esta parte y *Huesos en el desierto* de González Rodríguez. Para su revisión, véase el apéndice incluido en *Roberto Bolaño’s Fiction: An Expanding Universe* (2014), pp. 205-229.

NOTA DE LOS HEREDEROS DEL AUTOR

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

Después de su muerte y tras la lectura y estudio de la obra y del material de trabajo dejado por Roberto que lleva a cabo Ignacio Echevarría (amigo al que indicó como persona referente para solicitar consejo sobre sus asuntos literarios), surge otra consideración de orden menos práctico: el respeto al valor literario de la obra, que hace que de forma conjunta con Jorge Herralde cambiemos la decisión de Roberto y que *2666* se publique *primero* en toda su extensión en un solo volumen, tal como el habría hecho de no haberse cumplido la peor de las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía. (*2666* 11; énfasis mío).

Por definición, la función prefacial tiene una historicidad más empírica, más circunstancial a la lógica del libro, varía de edición en edición, y su función principal supone asegurar dos acciones: “1. *Asegurar una lectura*. 2. *Obtener que esta lectura sea buena*” (Genette, *Umbrales* 168). No cabe duda que este recurso no es ninguna innovación en la historia de la literatura. En su pre-historia, el prefacio estaba integrado a la narración (las primeras líneas del coro o las primeras páginas del libro); luego, la existencia del texto impreso permitió su existencia separada del texto. En nuestro caso específico, esto hace más obvio la autoría de una tercera persona: los editores. Aquí la función es directa: anunciar un cambio de voluntad. Para el

caso de 2666, y del modo más explícito, el prefacio se asemeja al *captatio benevolentiae* que era de uso común para valorizar al texto sin indisponer al lector. Inclusive aquí el modelo repetido se asemeja más al *amplificatio* de los oradores de la antigüedad para subrayar, en este caso, una *utilidad estética*. O citando las palabras del prefacio: “el respeto al valor literario de la obra” (11). Esto quiere decir que bajo este argumento el prefacio no sólo se cambia la voluntad del Bolaño al no publicar las cinco partes “separadamente”, como decidió originalmente el autor; sino, por el contrario, se construye una serie de significados: de un lado, se le clasifica como *novela* en base a una arbitraria sinonimia entre “parte” y “capítulo”, en donde la sumatoria de capítulos equivaldría a un nuevo producto, la novela⁵⁵; de otro lado, el prefacio decide agrupar a las *partes* (no capítulos) en un único volumen, cuya nueva ordenación de las partes no carecerá de significado:

Primero, con la decisión editorial de publicar 2666 en un volumen único, en la práctica, lo que se produce es un nuevo *sistema narrativo*—en la fábula, historia, texto—que, como consecuencia, condicionará visiblemente la orientación de la crítica con el todo y las partes (en la novela). Sobre todo, me interesa más subrayar que ahora *cada* texto narrativo ocupa un nuevo

⁵⁵ Comparemos las dos ediciones en español de la misma obra. La edición en español de la editorial Anagrama, en su primera edición del año 2004, sólo incluye como peritexto editorial una dedicatoria, un epígrafe e inmediatamente después la “Nota de los herederos del autor” en la página once. El índice—el orden de las partes—, está colocado en la página final. Por contraste, la edición de Vintage/Random House prioriza sus primeras páginas para catalogarla como una *única* “novela”. Véase que desde la misma portada incluye un *sticker* con el título “GANADOR del Premio de Ficción del National Book Critics Circle” y una banda del TIME: “Una obra maestra...el acontecimiento más electrizante del año”. Adicionalmente, la primerísima página *presenta e introduce* el contenido con quince “comentarios” de diferentes diarios en su mayoría americanos (*Newsweek, The New Yorker, O, The Oprah Magazine*, etc.) que en un coro de voces repiten el mismo mensaje: *una* novela. La ficha editorial, además de catalogarla con el género “novela”, incluye la siguiente restricción: “Esta *novela* es una obra de ficción. Los nombres, personajes, lugares e incidentes o son producto de la imaginación del autor o se usan de forma ficticia. Cualquier parecido con personas, vivas o muertas, eventos o escenarios son puramente casuales”. En esta edición, la tabla de contenido —el orden de las partes—precede inmediatamente la NOTA DE LOS HEREDEROS.

tiempo en la realidad con respecto de un *todo*, aquello que los estructuralistas llamaban “la lógica de los acontecimientos”. Así, este resultado específico constituye una nueva historia no sólo con un nuevo espacio (literalmente, una nueva posición geográfica donde situar a la interacción de los actores, en especial “Santa Teresa” [México]), sino también una nueva cronología con una secuencia y sucesión del tiempo particular (con interrupciones y paralelismos entre Europa y Latinoamérica). Esto produce al menos dos modelos de interpretación que parten de premisas diferentes: el escritor y los crímenes. De un lado, Chris Andrews subraya la primera: “Considered as a whole, *2666* is an intellectual quest narrative: like *The Savages Detectives*, it recounts the search for a disappeared writer. At this high level of generality, the quest creates suspense, raising the implicit question: Will the critics find and meet Benno Von Archimboldi? But that question loses much of its urgency early in the first part of the novel [...]” (83). De otro lado, la casa editorial Anagrama, con su primera carátula, privilegia una única temática: la imagen de una mujer y “El espacio expresivo de su cuerpo [que] se ve encadenada a un vestido que oscila entre culto mariano y el sudario, y a una silla que evoca la del condenado que acaba de recibir el veredicto del juicio final y que está a la expectativa de su ejecución” (Fourez 231). La temática, en este caso, subraya la presencia de una tradición apocalíptica en *2666* cuyo eje narrativo gira sobre los crímenes en Santa Teresa.

De forma similar, la atención de la crítica literaria a cada sección, responderá a una jerarquía temática impuesta por un ámbito académico latinoamericanista que en el mayor de los casos responde a favor o en contra de la *inmanencia histórica* del objeto literario (Larsen, “¿Fin de la historia?” 200). Es en este sentido que Herlinghaus tiene razón al hacer la siguiente observación: “There is a tendency, especially among students and scholars of Latin America, to read *2666* with the major emphasis on part four, “The Part about the Crimes,” which focuses on

the most disturbing acts of violence inflicted upon women along the U.S.-Mexico border. This is because of the vibrations of veracity that emerge from this section in which Bolaño displays an extensive corpus of documentary representations [...]” (“Placebo Intellectuals” 105). De hecho, el análisis de *2666* admite una lectura como *testimonio* por incorporar en su trama el feminicidio de más de cien muertes encontrados en Ciudad Juárez, la frontera mexicana, entre 1993 y 1997. Para Daniella Blejer, “La lectura de la pentalogía completa, necesaria para resolver los enigmas de una historia con bríos de género neo-policial, plantea dos enigmas: el primero, la identidad de Benno von Archimboldi; el segundo, la identidad del asesino de los crímenes de Santa Teresa” (256). De esto se puede concluir que la conjunción de las partes en un *todo* construye un nuevo argumento que concentra su atención en las variadas formas del “mal”, la violencia y el horror, temáticas que se convierten en las constantes que la crítica utiliza para definir y describir su obra, incluyendo *2666*. Como lo ha observado Donoso Macaya al comentar el título *ad hoc* del volumen póstumo *El secreto del mal* (2007)—originalmente titulado *Nuevos cuentos* (Echevarría, “Nota preliminar” 8)—, la cuestión del “mal” se convierte también en un motivo más para explotar su literatura en un nivel comercial.

Segundo, ya mencioné que la disposición de unos elementos en relación a otros significará que la primerísima sección (o novela), “La parte de los críticos”, quedará convertida en una parte subordinada a un *todo* debido a la gravedad histórica que recoge la sección testimonial de “La parte de los crímenes”. En sí, “La parte de los crímenes” se relaciona con un discurso e imaginario apocalíptico subyacente en muchas obras representativas de la literatura latinoamericana que informa textos de autores como Leopoldo Marechal, Ernesto Sábato, Julio Cortázar hasta autores como Diamela Eltit, Fernando Vallejo, Marcelo Cohen y Roberto Bolaño (Fabry y Logie 13). Por ello, la consecuencia inmediata de aquella proyección crítica

latinoamericanista significa que las políticas de la memoria y la negociación del olvido en las narrativas postdictatorial —temáticas imperativas para el área de especialización Cono Sur— tienen relevancia sobre otras operaciones de la crítica cultural, como sería el cuestionamiento de la máquina universitaria (*teaching machine*), si aceptamos que ésta última constituye el tema central en cuestión en “La parte de los críticos” y no el llamado “campus novel” tal como lo simplifica el *corpus* académico sobre el autor. De hecho, no cabe duda alguna que la acción en el campus es mínimo en comparación con aquel *travel writing* alrededor de los simposios y congresos universitarios representados en esta sección. En otras palabras, esto quiere decir que la profesionalización de la crítica literaria—o la división específica del trabajo académico— no constituye una “narrativa” o por lo menos un problema analizado de forma extensiva por la bibliografía sobre Bolaño. Mi pregunta de investigación, por lo tanto, se justifica en cuestionar esta relación de contigüidad entre componentes, es decir, en la aplicación de una *metonimia* (la sustitución del todo por la parte) como modelo de lectura. Si como afirma Genette, “La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (*Palimpsestos* 13), entonces, ¿no es acaso posible afirmar que Bolaño quería producir en el ejercicio de la crítica literaria una modalidad de *mise en abyme* en donde el crítico (material) debe analizar al crítico (representado)?

Tercero, la función del posfacio—titulada “NOTA A LA PRIMERA EDICION”—no resulta menos significativa que el prefacio por su status de enunciación, un documento *alógrafo*. Es cierto que por su ubicación, al final del texto, la función didáctica del posfacio ha sido bastante limitada en la historia del libro. En la mayoría de los casos, la función fue curativa y correctiva. En una primera instancia, el posfacio de 2666 responde a una necesidad de circunstancia y reconoce una cuestión de facto: de “habérselas con cinco novelas independientes, de corta y mediana extensión, antes que una sola descomunal, vastísima, y para *colmo no*

completamente concluida” (2666 1122; énfasis mío). Sin embargo, es necesario reconocer que para este caso nos encontramos ante la exposición de un argumento estructurado en cinco páginas, firmado por parte de su albacea literario, Ignacio Echevarría, que toma la forma de una respuesta a la futura reacción de la crítica. A diferencia del prefacio, la estrategia retórica del posfacio no necesita recurrir a la imagen de la muerte y la enfermedad de Bolaño —como suplemento significativo, o como *argumentum ad hominem*— para justificar un orden de lectura. Tampoco necesita explicitar la cuestión de orden práctico (el futuro económico de sus hijos) como primera causa. Su argumento, en una primera lectura, quiere evitar la aplicación de la teoría de los modelos vivos para justificar una edición. Inclusive, resulta explícito que su significación principal no solo consiste en un discurso de valoración sino que se insiste en confirmar (o defender) una hipotética *unidad* formal y temática “de lo que *a priori* corre el riesgo de aparecer como un revoltijo facticio y contingente, determinado por la necesidad natural (Genette, *Umbrales* 171). La “Nota a la primera edición” propone la siguiente clave de lectura:

La envergadura de 2666 es indisociable de la concepción original de todas sus partes, y también de la voluntad de riesgo que la anima, y de su insensata aspiración de totalidad. En este punto, no viene de más recordar el pasaje de 2666 en el que, tras su conversación con un farmacéutico aficionado a la lectura, Amalfitano, uno de los protagonistas de la novela, reflexiona con indisimulada decepción sobre el prestigio creciente de las novelas breves, redondas (en el pasaje se citan títulos como *Bartleby, el escribiente*, de Melville, o *La metamorfosis*, de Kafka), en perjuicio de las más extensas, ambiciosas y atrevidas (como *Moby Dick*, como *El Proceso*). (Echevarría, “Nota a la primera edición” 1122)

Si consideramos que para este momento de la lectura de *2666*, esta lectura ya es *efectiva* (y no solo potencial, es decir, ya fue realizada), entonces, no cabe duda que el posfacio de *2666*, como instancia de comunicación, repite aquí la misma función y retiene y guía al lector sobre *cómo* deberá interpretar el texto. Pero en la práctica, su argumentación solamente se fundamenta en la “concepción original” (la idea) y la “insensata aspiración de totalidad” (el deseo), lo que no deja de constituir solamente un *wishful thinking*. Inclusive, bajo la dicotomía novela-breve vs. novela-extensa solo se repite una clasificación de base formalista, o incluso de base psicologista si la referencia es a los personajes. El análisis de la unidad temática, en todo caso, solo se justifica con metáforas sobre la forma: “De cualquier modo, el edificio entero de la novela, y no solo sus cimientos, ya estaba levantado; sus contornos, sus dimensiones, su contenido general [...]” (1121). Conviene hacer una observación: salvo unas pocas excepciones, la crítica latinoamericana acepta este “contrato de ficción” que no parece despertar mayor dubitación; la crítica estadounidense, en cambio, reflexiona en específico sobre la unidad y *forma* de *2666*.

En este sentido, son representativas dos posiciones. Para Brett Levinson, por ejemplo, lo que unifica todo el texto es la *forma* por medio del uso del ritmo, la repetición, y la experiencia del tiempo en oposición a la medición del tiempo: “The Bolaño work, then, hangs together and apart neither through the patterned use of a given technique, a narratological tie, nor through the coherence of the plot, but through moods and modes [*tedium* and *suspense*] that mark time: time as the relation of differing episodes” (“Case Closed” 185).⁵⁶ Para David Kurnick, la (innovación)

⁵⁶ En este sentido, el ensayo de Bret Levinson señala que la forma es el componente esencial: “the novel’s form holds *2666* together in such a fashion that one can hardly imagine otherwise. Form, stretching smoothly across the colossal volume, serves as the binding—even as, if not because, it vanishes—that contains the sharp deviations, disruptions, and disappearances that drive through the content [...] One should not here confuse ‘form’ with narrative technique” (177-78). Su argumento remite a las entrevistas de Bolaño recogidas en *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (2006) que quizá convenga reproducir. En palabras de Bolaño: “Yo prefiero juzgar una obra por su estructura, por su ritmo,

formal de 2666 se hace visible si la referencia es el modelo *hard-boiled* de la novela policial, “his most constant generic template” (“Comparison” 115). Inclusive, propone como clave de lectura el *lugar* del personaje Jean-Claude Pelletier, descrito en la obertura del libro: Pelletier ignora que lo que lee es una trilogía, una estructura de significado entre diferentes partes. Así, “The comment cannot fail to evoke the structure of 2666, itself divided into ‘parts’ whose relation to one another is the major interpretative issue the novel presents *as* a single novel” (“Comparison” 119-120). La estrategia de lectura de Ignacio Echevarría, por el contrario, no parte del texto, sino de un material suplementario e inédito como son las abundantes notas relativas a 2666 (“Nota a la primera edición” 1123). El resultado de esta operación es que su esquema argumentativo considera la repetición de un espacio, Santa Teresa, a la que valora como “centro oculto” o “centro físico”, pero que no es más que una clasificación geográfica, o en todo caso, el resultado de aplicar el método del *content analysis* donde el elemento repetido se interpreta aquí como “punto de fuga” que ordena las diferentes partes de la novela (Echevarría, “Nota” 1123). Bajo esta lectura, la conclusión es bastante previsible: *allí* [Santa Teresa] convergen las cinco partes de la novela: *allí* tienen lugar los crímenes.

Este contrato de veracidad que desarrolla el paratexto no se presenta como una única lectura, aunque su fuerza de persuasión ha determinado que 2666 se asocie con un imaginario apocalíptico. En realidad, son dos los factores adicionales con los cuales el paratexto supera la simple declaración de intención. Primero, el posfacio predice una opción alternativa de publicación a futuro cuando afirma: “Hay además una consideración que avala la decisión de publicar reunidas—y sin detrimento de que, una vez establecido el marco integro de su lectura,

por su valor, por su resistencia a la soledad, que por motivos puramente éticos [...] Cada texto, cada argumento exige su forma. Hay argumentos o situaciones que piden una forma traslúcida, clara, limpia, sencilla, y otros que solo pueden ser contenidos en formas y estructuras retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre o al delirio o a la enfermedad” (98).

*se publiquen luego sueltas, permitiendo combinaciones que la estructura abierta de la novela autoriza, incluso recomienda—las cinco partes de 2666” (1122; énfasis mío). Dicho de otro modo, el reconocimiento de esta pluralidad de formatos solo admite lo obvio: que “[Bolaño] dejó cuatro novelas conclusas, cerradas, de posible lectura independiente para que pudieran ser editadas y comercializadas” (Herralde, *Para Roberto Bolaño* 61). En los hechos, esto es lo que ha sucedido con la edición *material* en su versión norteamericana. No resulta una arbitrariedad, en este sentido, que la versión de la casa editorial Farrar, Straus & Giroux distribuya simultáneamente 2666 como *un* volumen y también bajo el formato 2666 – 3 Volume Boxed Set: *A Novel*.*

En segundo lugar, y sin duda lo más relevante en este posfacio, la primera edición contiene una revelación literalmente a último minuto: la identidad del *narrador* de la novela 2666. La transcripción literal es la siguiente:

Una última observación, que acaso no este de más añadir. Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee, *en un apunto aislado*: «El narrador de 2666 es Arturo Belano». Y en otro lugar añade, con la indicación «para el final de 2666»: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano». (Echevarría, “Notas a la primera edición” 1125; énfasis mío).

La pregunta que está en pie es la siguiente: ¿Debemos incluir esta información adicional descrita en el posfacio para nuestro análisis de 2666? Lo cierto es que sólo la revelación de este último elemento produce nuevas tensiones dialógicas entre el *yo* (de Arturo Belano) y el agente narrativo de la novela. De hecho, “Arturo Belano” no es un actor o una mención en la trama. Por el contrario, la inclusión de un narrador “revelado” (el personaje Arturo Belano) recién en las

páginas finales de la “NOTA A LA PRIMERA EDICION” constituye de por sí instrucciones de lectura de forma explícita, lo que merecería la aplicación la teoría de la narrativa para explicar los efectos de este texto intercalado no-narrativo.⁵⁷ Es decir, si el nuevo “narrador” es Arturo Belano, entonces, como personaje de ficción tiene repercusión intertextual en la narratología de la obra. La personalidad literaria de Belano (su historia) produce efectos específicos en la historia de la novela. Recapitulando: esta propuesta de materialización de 2666 como un único volumen para la “primera” edición de 2666 constituye una decisión *ad hoc* contraria a la de Bolaño, decisión que se encuentra legitimada por una instancia prefacial —preliminar y posliminar—, las que constituyen en sí un conjunto de aparatos retóricos de persuasión. Si esto es así, algunas líneas de investigación se mantienen vigentes: ¿cómo se hubiera leído las diferentes partes de 2666 sin la imposición de este marco paratextual que condiciona su recepción y consumo como objeto libro? Inclusive, ¿y qué lectura hubiera producido la publicación de la primera parte “La parte de los críticos” como novela independiente, no subordinada a su condición de una “parte” entre cinco? Simplificando las cosas, la relevancia teórica de este conjunto de decisiones editoriales no sólo adelanta un control implícito de la

⁵⁷ La indicación de Belano como *narrador* no es insignificante. Una lectura de “Arturo Belano”, como voz narrativa, debe considerar como mínimo *Estrella distante* (1996) donde aparece como “Arturo B.”, co-autor de la novela; *Los detectives salvajes* (1998), en donde siempre es presentado a través de testimonios de otros personajes; y así mismo figura en la novela *Amuleto* (1999), en donde la protagonista Auxilio Lacouture, inmigrante uruguayo, presenta a un joven Belano de diecisiete años: “Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí [...] Podría decir, por ejemplo: yo conocí a Arturito Belano cuando él tenía diecisiete años y era un niño tímido que escribía obras de teatro y poesía y no sabía beber” (11). En adición, debe incluirse su presencia en diferentes colecciones de cuentos. El estudio de Luis Bagué Quílez (2010) resume las variaciones de la voz narrativa: “[...] así, el Belano que habla en primera persona en los cuentos de *Llamadas telefónicas* se sustituye por el Belano caleidoscópico de *Los detectives salvajes*, que a su vez se sustituye por el Belano en tercera persona de *Putas asesinas* y *El secreto del mal*” (840). Sin incluir 2666, la última presencia de Belano es en el cuento “Fotos” de la colección *Putas asesinas*, en donde él se encuentra en una aldea en Liberia contemplando (“hojeando”) las fotografías de la antología de poesía en lengua francesa *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945*. La narración, otra vez, es en tercera persona. Para un análisis de este cuento, véase el ensayo “Roberto Bolaño y el surrealismo («Déjenlo todo. Láncense a los caminos»)” de Graciela Speranza en *Atlas portátil de América Latina* (2012).

interpretación, sino que constituyen una política de interpretación y sobre todo tienden a modificar la localización y el posicionamiento *desde* donde leer la obra de Bolaño.

En este punto, en un nivel de abstracción, es necesario admitir que la condición de posibilidad de esta retórica de persuasión requiere necesariamente la comodificación de un material (póstumo). Esta comodificación sucede en una economía de bienes simbólicos—bienes como mercancías y bienes como significaciones—, en donde ésta presupone una lógica específica que no es autónoma de un sistema de producción, circulación y consumo. En un nivel de descripción general, el “círculo de producción” hace mucho más visible que la obra de arte, ya inscrita en procesos de producción capitalista, se constituya como una mercancía ligada a los procesos de *división del trabajo*. En un nivel de descripción más concreto, esta misma lógica permite entender que no sólo los agentes de la fuerza laboral se multiplican (autor, editor, agente, crítico, etc.), sino que la posición que ellos ocupan dentro de esta economía de bienes culturales los constituye como un productor “material” de sentido: de un lado, con un conjunto de discursos y prácticas (el paratexto como *obra* separable de la acción) que materializan al texto en libro; de otro lado, porque los posibilita de (re)articular el plano de los acontecimientos — p.e. al publicar 2666 en un volumen único—, lo que directamente implica una transformación en el plano del significado. Así, lo determinante de este énfasis, siguiendo el razonamiento de Bordieu, es partir del hecho de que “el productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador del artista” (*Reglas del arte* 339). Para plantearlo con mayor precisión: Bolaño es el productor directo de la obra en su materialidad; pero al mismo tiempo, el conjunto de agentes e instituciones alrededor de Bolaño participan de la producción del valor a través de la producción de la creencia. En un campo de producción y circulación de

bienes, por lo tanto, es posible argumentar que la publicación de materiales póstumos produce un desplazamiento de la autoridad—creador → descubridor→ editor — y de su *posición* en el campo de la producción simbólica.

Para verificar esta hipótesis, en lo que sigue sugiero una interpretación alternativa de 2666 a través del análisis textual de “La parte de los críticos”. Para ello, propongo desarrollar una lectura que haga omisión de los modelos de interpretación ya sugeridos en el paratexto. Esto quiere decir, que mi lectura propone hacer una omisión de las instrucciones de lectura propuestas en la primera edición de 2666. El costo operativo de este análisis, en consecuencia, significará la no-inclusión de las subsiguientes cuatro partes como base de la historia. Mi objetivo final es demostrar que bajo las condiciones de lectura originalmente establecidas por Bolaño, “La parte de los críticos” desarrolla un nuevo argumento de discusión, que en un sentido general, problematiza la figura del intelectual y, de forma análoga, discute el reflejo estructural de una economía del conocimiento.

4.2 INTERLUDIO: REPRESENTACIONES DEL INTELECTUAL EN “LA PARTE DE LOS CRÍTICOS”

Although the fictional discourse in a work of literature may in theory take any form at all, readers have certain expectations about what form it will take, and *they can be expected to decode the work according to those assumptions unless they are overtly invited or required to do otherwise.* (énfasis en el original)

Mary Louis Pratt, *Toward a Speech Act Theory Discourse* (1977)

A mí lo que me gusta es observar la relación que se establece entre los hombres y sus trabajos, que aparentemente carece de misterios pero que resulta determinante a la hora de juzgar un destino, entre otras cosas porque uno casi siempre se equivoca al elegir un trabajo o al reconocer una vocación. En este sentido, a veces escojo la literatura como fondo laboral de algunos de mis personajes por una razón muy simple: porque la conozco.

Roberto Bolaño, Revista *Lea*. (2000)

Con esta sección, mi objetivo es sugerir una interpretación de “La parte de los críticos” en función de la caracterización de sus actores y la *distribución* de estos dentro de la totalidad del sistema narrativo. Esta interpretación fundamenta su metodología en lo que Alex Woloch denomina la “matriz distributiva”, es decir, “how the discrete representation of any specific individual is intertwined with the narrative’s continual apportioning of attention to different characters who jostle for limited space within the same fictive universe” (Woloch 13). Bajo este marco, mi caso de estudio se concentra en específico en la “representación simbólica” del intelectual y, sobre todo, en aquel juego de oposiciones entre el protagonismo de los cuatro profesores de literatura de Europa — Pelletier (Francia), Morini (Italia), Espinoza (España) y Norton (Inglaterra) —, *vis-à-vis* la presencia de Amalfitano, un académico latinoamericano de nacionalidad Chilena, emigrado primero a España, y luego a México. Esta lectura no presupone una “ucronía”; es decir, mi interpretación no requiere necesariamente imaginar que *La parte de los críticos* hubiera sido publicado como “novela” en forma independiente en el año 2004, y que esta publicación hubiera precedido por un año a la publicación de la siguiente “novela”, *La parte de Amalfitano*, y así en forma sucesiva tal como lo advierte explícitamente la “Nota de los herederos del autor” (11). En realidad, lejos de una remota hipótesis, como lo afirmé líneas arriba, lo cierto es que esta posibilidad de formato no sólo ya está sugerida tanto en el prefacio como en el colofón del libro, sino que la versión material de esta opción ya es comercializada por

la edición de Vintage/ Radom House de la casa editorial Farrar, Straus & Giroux, hoy parte de la transnacional MacMillan Publishers Ltd.

En este punto conviene establecer como marco preliminar que aquel “tejido sutil de motivos recurrentes” que se repite entre las cinco partes —sugerido en la “Nota a la primera edición”— lo constituyen dos tópicos: *a*) el sistema de producción literaria (críticos, periodistas, escritores, lectores); y *b*) el escenario de Santa Teresa (transcripción de Ciudad Juárez) en la frontera México-USA. Sin embargo, salvo aquel espacio geográfico común que se repite en mayor y menor medida a lo largo de la novela, “Santa Teresa”, lo cierto es que el protagonismo de los críticos literarios queda segmentado únicamente a la primera (con énfasis en la academia europea) y la segunda parte (con énfasis en la vida del profesor de filosofía Amalfitano exiliado en México). Esta omisión no ha sido desapercibida por los estudios literarios, aunque el énfasis puesto es disímil. Para Brett Levison, la ausencia es determinante: “[...] the critics disappear entirely from the narrative before their tale concludes” (“Case Closed” 182); Sharae Deckard clasifica cada parte en géneros literarios en donde “La parte de los críticos” corresponde al “academic satire/ campus novel” (356); Hermann Herlinghaus califica la actitud despolitizada de los cuatro intelectuales de Europa Occidental acuñando el término “placebo intellectuals”; Myrna Solotorevsky lo pone en los siguientes términos: “Los críticos no volverán a aparecer en el resto de la novela; ya han cumplido su función; no sabrán la verdad sobre Archimboldi, y nosotros los lectores seremos depositarios de esa verdad [...]” (191); y Arndt Lainck observa que, “El tema de la pesquisa literaria que los une acaba por volverse autorreferencial y circular, no sólo por el estado de total desaparición del autor buscado, y revela, sin duda, más sobre los investigadores que el objeto de búsqueda” (34). Por ello, en un sentido empírico, resulta un hecho que la presencia explícita de “los críticos” europeos en *2666* se reduce exclusivamente a la

primera sección. De aquí se puede concluir, usando una argumentación *a contrario*, que el tópico central de 2666, o al menos en “La parte de los críticos”, lo constituye la representación simbólica del crítico literario, o mejor dicho, la cultura de la profesionalización.

Conviene hacer una concesión previa:

Esta conclusión sobre la representación del intelectual y la representación de la lectura tiene sentido solamente si excluimos de nuestro análisis la *nueva información* agregada en la última página de 2666. Recordemos que el posfacio califica al personaje “Arturo Belano” como aquel “narrador” omnisciente de las cinco partes de 2666.⁵⁸ En un primer nivel de lectura, es posible concluir que “si la novela está escrita por él se justificará el modo en que el texto está narrado: como si fuese un narrador presente y no una tercera persona ausente [...] estamos ante un punto de vista que no sabe todo, sino sólo lo que le interesa” (García Ramos 119). Sin embargo, siguiendo esta misma argumentación, si “Belano” pertenece al sistema narrativo de Bolaño, entonces, la intertextualidad impone considerar por lo menos algunas datos específicos: *a)* su actividad literaria (poeta en *Los detectives salvajes*; escritor en el cuento “Enrique Martín”), *b)* edad cronológica al momento de escribir 2666 (p.e. tiene dieciséis años en el cuento “El gusano”; y más de cincuenta en el año 20005 según el cuento “Las jornadas del caos”); *c)* sus

⁵⁸ En el artículo “El último caso del detective salvaje” (2004), Rodrigo Fresán escribe un dato importante sobre la relación Arturo Belano como supuesto *alter ego*: “En alguna conversación, como al pasar, Bolaño se confesó tentado de que Belano acabara como una suerte de eternauta viajando a través del tiempo y transmitiendo desde el futuro”. Sobre la base de esta hipótesis, el ensayo “Arturo Belano: El viajero del tiempo” (2010) de Felipe A. Ríos Baeza analiza las coordenadas temporales—un desplazamiento ni lineal ni cronológico— del personaje “Arturo Belano” proponiendo una sistematización de los momentos en que Belano aparece/ desaparece en la obra de Bolaño desde su primera mención en *Estrella distante* (1996) hasta su aparición en el cuento “Las jornadas de caos” incluido en libro póstumo *El secreto del mal* (2007). Su estudio permite identificar las diferentes edades de Belano y así establecer una posible cronología del personaje en relación a situaciones históricas y también publicaciones literarias. Me interesa, sin embargo, subrayar una tesis sobre el cuento “Fotos”. Según el autor: “Belano no sólo abandona la escritura en África, sino que es capaz de repudiar la misma actividad poética, incluyendo a sus promotores franceses” (237). Si esto es así, no sería irrelevante preguntarse en qué momento escribe 2666, o incluso, por qué la abandona intempestivamente con la frase: “Poco después salió del parque y a la mañana siguiente se marchó a México” (2666 1119).

preferencias estilísticas (“Fotos” y “Laberinto” reproducen sus comentarios sobre la literatura en lengua francesa), etc. Sin lugar a duda resultaría ocioso desconocer que existe un costo (narrativo) en aquella hipotética inclusión porque éste (el dato agregado) coloca la figura del escritor (Belano) como uno de los personajes protagónicos de *2666*. En suma, las referencias a “Belano” no sólo implican datos biográficos, sino que producen su contexto de enunciación como un escritor migrante [*migrant writer*] consciente de las condiciones de una nueva geografía del libro.

Mi lectura, por lo tanto, no asume como “primera proposición” esta *nueva información* sugerida en el posfacio; por el contrario, mi análisis desarrolla una interpretación alternativa. En un sentido general, mi método de análisis reconoce que “el objetivo del análisis textual no es la explicación del proceso de escritura, sino de las condiciones del proceso de percepción”, es decir, un análisis del texto que parte de la narratología (Bal 57). En los hechos, el aceptar de forma pasiva aquella decisión editorial significaría repetir la *intentional fallacy* descrita por W.K. Wimsatt, Jr. y Monroe C. Beardsley; y significaría también imponer al texto una marco *metatextual* donde el comentario giraría sobre el acto de escribir ficciones. Recapitulando: Al añadir un estrato adicional al universo ficcional, el objeto de análisis cambia, y por consiguiente, la atención implícita giraría sobre el autor y su obra. Así, el autor y su obra, como nuevo eje narrativo, subordina la presencia del lector profesional (el crítico) en un sentido general. Dicho de otro modo: bajo esta línea de argumentación, es posible afirmar que “La parte de los críticos” propone, en primer lugar, una representación acerca de la valoración e interpretación literaria [la lectura], lo que establecerá, en segundo lugar, una operación diferente que se relaciona con una meta-representación de la lectura crítica como espejo interno en el que se refleja el conjunto del relato. Esto quiere decir que, si el eje narrativo gira sobre los críticos, entonces, es lícito postular

otro tipo de preguntas de investigación sobre la base de las teorías orientadas al lector: ¿Qué es la lectura? ¿Quién lee? ¿Dónde radica la fuente de autoridad para la interpretación? (Rabinowitz, “Otras teorías orientadas al lector” 413).

Para los efectos de mi análisis, y para partir de una muestra imparcial, conviene reproducir la sinopsis de García Ramos sobre “La parte de los críticos” publicado por la revista *Los anales de literatura hispanoamericana* de la Universidad Complutense de Madrid. Vale la pena aclarar que esta sinopsis no incluye el personaje-narrador que sugiere Echevarría en su colofón final. El énfasis, en cambio, radica en la trama (la lógica de la acción dramática) sin presentar mayores calificativos para con los personajes.⁵⁹ Lo que sigue es una transcripción literal:

Cuatro críticos literarios traban amistad entre ellos al coincidir en su admiración por la obra de un escritor alemán: Archimboldi. Morini, italiano, Espinoza, español, Pelletier, francés y Liz Northon [sic.], inglesa. Esta corte de europeos se encuentran, discuten, viajan y hasta se aman (todos se enamoran de Northon y Northon se enamora de todos) ligados por una afición irrefrenable, la admiración que sienten por la obra de Archimboldi.

Pero el escritor alemán es alguien que nadie ha visto, nadie le conoce personalmente y su talento para evadirse de cualquier contacto con un testigo que

⁵⁹ Nótese también que el resumen que ofrece el ensayo de Daniella Blejer en *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular* (pp. 256-262) no incluye la presencia de Arturo Belano como narrador, reconoce el final inconcluso, pero sin duda considera las cinco partes como una unidad: “Los vínculos entre las cinco partes que conforman *2666* no solo son fundamentales para resolver los enigmas, sino que de la relación de “La parte de los crímenes” con las otras partes de la novela se desprende la diferencia entre la obra de Bolaño y los muchos trabajos que han tratado el tema del feminicidio en Juárez [...]” (263).

certifique cómo es, que rasgos le caracterizan, cuál es su aspecto, deriva en un omisión que hace crecer la obsesión de los críticos por encontrarlo.

Una pista, sugerida por un mexicano, les lleva a cruzar el Atlántico, pues el intelectual Almendro, alias El Cerdo, contará a Alatorre, que a su vez será el informante de los críticos, como la casualidad quiso que se encontrase en México en circunstancias poco explicables. Alguien llama a El Cerdo a medianoche y le pide que vaya un hotel donde ayuda a la policía a entenderse con un alemán. En compañía del supuesto escritor paseara por la ciudad y le hablara de su trabajo. Al final, se entera de su nombre: es Archimboldi (p.138).

La pista es seguida por los críticos (por tres de ellos, pues Morini se queda en su casa en Milán por su mala salud). Pelletier, Espinoza y Northon viajan a Hermosillo y luego a Santa Teresa, en México. Conocen entonces la realidad miserable de ese país. Espinoza se enamora de una joven que vende alfombras, se enteran de la enormidad de mujeres que son asesinadas en la zona, pero deben regresar sin haber encontrado a Archimboldi. Northon, eso sí, abandona el lugar antes y decide irse a vivir a Turín con Morini. (García Ramos 113)

En primer lugar, el retrato que nos ofrece Bolaño coloca a estos personajes bajo una especialización y división del trabajo intelectual muy precisa como es la producción de la valoración e interpretación de los textos literarios para especialistas en un nivel universitario. Así, los protagonistas son humanistas profesionales, catedráticos universitarios de Filología Alemana, quienes poseen entre sí diferentes nacionalidades (francés, italiano, español e inglés). Siguiendo al texto, todos han leído su objeto de especialización (Archimboldi) en el idioma original (el alemán). En Espinoza el “dominio de esta lengua era si no excelente, más que

pasable” (Bolaño, 2666 21), de Norton se dice que “hablaba un alemán correctísimo, tal vez demasiado de prisa” (27), e inclusive dos de ellos (Pelletier y Morini) se dedican a la traducción de su obra a sus respectivas lenguas, el francés y el italiano. Esta especialización profesional, y esta relación entre un sistema literario y una geografía del libro (todos residen en sus países de origen) no están ausente de significado. De hecho, aquí importa menos aquella discusión tradicional sobre el uso de una *lingua franca* propia de los intelectuales (lo que Alvin W. Gouldner denominó “la cultura del discurso crítico”) que sirve para hablar y negociar entre miembros de un mismo campo de conocimiento, lo que, paradójicamente, los aparta de su público constitutivo (Goulder, ctdo en Said, *Representaciones del intelectual* 28). En realidad, la pregunta general que se plantea aquí es que en ningún caso hay discusión sobre la convergencia de la nación, el lenguaje y la política de la traducción, sobre todo si consideramos que tres de los intelectuales representan a países con experiencia en gobiernos fascistas (Kurnick, “Comparison 118), o en todo caso, países para los cuales el paradigma de la modernidad fue la colonialidad. En el plano de la representación, consecuentemente, lo que Bolaño hace explícito es una ausencia de problematización sobre un proceso de producción cultural de naturaleza heterogénea donde cada componente del universo narrativo (productor, texto, traductor, receptor) pertenece a circuitos culturales diferentes.⁶⁰

⁶⁰ Esta aplicación particular de la heterogeneidad cultural se deriva de los marcos teóricos y metodología ya desarrollados por Antonio Cornejo Polar en *Escribir en el aire* (1994). Su método crítico se focaliza sobre todo en formas orales de la cultura andina y, por extensión, en los discursos marginales y (des)territorializados en los que la conflictividad de los actores sociales produce negociaciones ideológicas y culturales en el nivel de los imaginarios (Moraña ix). En un nivel de abstracción, como señala el capítulo primero, la categoría ‘heterogeneidad’ intenta dar razón de “los *procesos de producción* de la literatura en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos culturales” (10). En este sentido, es posible partir de su teoría para estudiar la circulación de mercancía simbólica en 2666 que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes e incompatibles entre sí, examinando, según lo escribe Cornejo Polar, en tres núcleos problemáticos: discurso, sujeto y representación.

Esta heterogeneidad se manifiesta en la comunicación verbal en Europa, la cual, y desde una inferencia simple, se desarrolla en idioma alemán (por ejercicio de su labor profesional y no por razones de exilio). Esta condición se multiplica para el caso de la acción dramática en México. Aquí la comunicación entre los actores es mucho más heterogénea: por ejemplo, un alumno mexicano lee a Archimboldi en la traducción al francés hecha por Pelletier; Pelletier no habla español y Espinoza le traduce lo que los alumnos le dicen; Amalfitano traduce del alemán al español la obra de Archimboldi, pero cuando Amalfitano habla con Norton (en alemán), ella solo atina decir “No entiendo nada de lo que has dicho” ya sea por falta de competencia lingüística o por simple ausencia de interés (2666 164, 180-81). El resultado de esta poca atención al idioma supone aceptar, en mayor o menor medida, que el uso del idioma español no es una condición necesaria para comunicación entre los personajes.⁶¹ Dicho de otro modo: el resultado de no problematizar la negociación de significado de un espacio lingüístico a otro (lo que incluye una tensión histórica entre diferentes hegemonías semánticas) implica que la novelización de la trama requiera de una permanente “interpretación simultánea”. Pero si esto así, la interacción (en el texto) implica necesariamente la traducción. Esto produce una operación: la traducción “[...] (commonly defined as ‘the rendering from one language into another’) illuminates both the *cultural otherness* at stake in contemporary studies of nationhood

⁶¹ De forma similar, para el caso de “La parte del Fate”, el estudio de Brett Levinson observa una “licencia poética” bastante discutible: Por simple deducción, se concluye que Fate no habla *ninguna* palabra en español: “How, then, can he serve as the ‘voice’ or perspective of a Spanish-language work? It happens, however, that Fate is totally immersed in the English language while in Santa Teresa. The American and Mexican sportwriters with whom he consorts (the latter have international experience), the well-educated Rosa Amalfitano, a Count Pickett sparring partner from California, the general entourage of the boxer, and finally, the waitress, cashiers, and receptionists in the shops, and international hotels of the border town—it is perfectly realistic that these people are able, and choose to communicate in English to Fate and, when necessary, that they translate for him. In this subsection of 2666, Spanish is not spoken [...] Composed entirely of dialogue and internal thoughts of the protagonist, ‘La parte del Fate’ necessarily takes place in English” (“Case Closed” 179-180; énfasis mío).

and the *epistemological otherness* at work in language itself” (Bermann 4; énfasis en el original). La actitud de los críticos, en este sentido, no pasará desapercibida con respecto a sus pares mexicanos. Por ejemplo, el personaje Rodolfo Alatorre, mexicano que disfrutaba de una beca de creación en Toulouse, es clasificado por su competencia en un idioma: “ni siquiera sabía hablar alemán, lo que lo descalificaba de antemano” (2666 134). Lo mismo se repite con la primera impresión que los críticos tuvieron acerca de Amalfitano, “un profesor inexistente de una universidad inexistente” (2666 152). Así, el lenguaje produce una *diferencia* y ésta se traduce inmediatamente en términos de superioridad o inferioridad. Bolaño transcribe así su reacción frente al idioma, la ciudad, y sus pares:

Antes de volver al hotel dieron una vuelta por la ciudad. Les pareció tan caótica que se pusieron a reír. Hasta entonces no estaban de buen humor [...] Durante el regreso al hotel desapareció la sensación de estar en un medio hostil, aunque hostil no era la palabra, un medio cuyo lenguaje se negaban a reconocer, un medio que transcurría paralelo a ellos y en el cual solo podían imponerse, ser sujetos únicamente levantando la voz, discutiendo, algo que no tenían intención de hacer.

En el hotel encontraron una nota de Augusto Guerra, el decano de la facultad de Filosofía y Letras. La nota estaba dirigida a sus “colegas” Espinoza, Pelletier y Norton. Queridos colegas, había escrito sin un ápice de ironía. Esto los hizo reír aún más, aunque acto seguido los entristeció, pues el ridículo de un “colega”, a su manera, tendía puentes de hormigón armado entre Europa y aquel rincón trashumante. (Bolaño, 2666 150)

Esta falta de atención al idioma(s) durante la interacción—ligado a la experiencia de la alteridad (por parte de los críticos)— conllevaría a concluir que los críticos retratan un paradigma específico sobre un crítico literario para quien el significado de la literatura sucede independientemente del contexto que se produce o se lee. Casi parecería que para ellos lo relevante es el lenguaje y la literatura del texto en la línea de la Nueva Crítica norteamericana o de una crítica fenomenológica que subraya una lectura del texto “inmanente” que se basta a sí mismo y a la que no afecta nada externo a ella. Por estos motivos, “Pelletier empezó a traducirlo [a Archimboldi] básicamente porque le gustaba, porque era feliz haciéndolo” (2666 16); y en Norton, “la lectura estaba relacionada directamente con el placer y no directamente con el conocimiento” (22). El desarrollo de este diseño argumental, sin embargo, contiene una paradoja doble: primero, que el lenguaje no es una nomenclatura de significación universal, sino un espacio de poder donde “it performs deft feats of appropriation and exclusión, supported by a dialectic of otherness” (Bermann 3); segundo, que detrás de esa translación de significado, la lectura de los críticos todavía refleja una deuda con la “teoría de los grandes nombres”. Es por esta razón que la representación de la práctica de la crítica o bien debe intensificar el interés por la literatura de Archimboldi al nivel de la “fábula” (la morfología de la acción en un sentido estructuralista); o en todo caso, trasladar el énfasis del argumento hacia una relación personal y afectiva entre cada académico con su caso de estudio. La primera condición no es desarrollada: solamente tenemos la enumeración de unos cuantos títulos al inicio de la historia—*El jardín*, *La máscara de cuero*, *D’Arsonval*, *Bifurcaria bifurcata*, etc.— sin análisis. La segunda condición, en cambio, nos lleva a concluir que la relación afectiva con Archimboldi establece una directa oposición entre el *lector* (los críticos) y el *autor* (Archimboldi). Explicar esta oposición, en realidad, conlleva a la clave de lectura para entender cuál es el objetivo de la representación.

La aplicación de la teoría de la narración puede ser útil para comprobar que la comparación entre ambas categorías —lector vs. autor— constituye una arbitrariedad. En lo esencial, esta dicotomía confunde los diferentes *estratos* de la fábula. Comparemos estas dos situaciones. De un lado, de los críticos (el lector) tenemos referencias y acciones. Bolaño deja anotado fechas de nacimiento en todos los casos de lo que puede deducirse por simple matemática una cronología que vale la pena subrayar. A los 22 años Pelletier inicia su primera traducción de Archimboldi al francés; Morini tiene 32 años cuando lo traduce. Cuando se encuentran por primera vez, en un congreso de literatura alemana en Bremen en 1994, Pelletier tiene 33 años, Morini tiene 38, Espinoza es “más joven que Morini y Pelletier” y Norton tiene 26 años. En otras palabras, esta cronología específica revela que los personajes son jóvenes académicos en los primeros diez años de su carrera profesional, y que, sobre todo, poseen una distancia temporal con el orden y la generación docente que les preceden. En potencia, significarían la posibilidad de un nuevo orden. De otro lado, del escritor (el objeto de estudio), sin embargo, la situación es casi contraria. De hecho, de la figura de Archimboldi “virtualmente nadie, ni su editor, sabía nada: sus libros aparecían sin fotos en la solapa o en la contraportada; sus datos biográficos eran mínimos” (2666 30); en París de los años ochenta, “En la biblioteca del departamento de literatura alemana de su universidad [de Pelletier] no se hallaba casi ninguna referencia [...] Sus profesores no habían oído hablar de él” (15). Es cierto que tiene rasgos distintivos que en su conjunto le dan la apariencia de una entidad actante (*actor*), en un término bastante amplio. Por ejemplo, sabemos que una reseña en *Ludicke* fija su personalidad con las siguientes características: inteligencia: media; carácter: epiléptico; cultura: desordenada; uso de alemán: caótico; etc. (45). Resulta relevante, entonces, preguntarse *cuál* es el costo de este silencio y esta ausencia como base de la estructura el relato.

La conclusión, entonces, es bastante lógica:

Si leemos “La parte de los críticos” como un libro autónomo, se puede inferir que, en el nivel de la historia, los críticos y el autor no se encuentran en el mismo plano narrativo. Por eso, el hecho de que no exista intercambio material de comunicación entre ambas partes no es sólo circunstancial. Es significativo. Dicho de otra manera: los críticos son los lectores de Benno von Archimboldi; sin embargo, Archimboldi sólo es un “referente” (una imagen) en la fábula, y no representa a un personaje en la estructura de los acontecimientos del texto. No es mi intención iniciar una discusión sobre las diferentes tipologías de personajes; pero en definitiva el hecho de intercalar diferentes tipos de personajes informa qué tipo de interacción social predomina en la economía de la caracterización. Por ejemplo: en un sentido religioso, la imagen de Archimboldi pueda influir e inclusive pre-determinar las acciones de los personajes. De hecho, Archimboldi produce un acto de fe que pone a los críticos en la situación de clérigos que practican la exégesis de sus escritos. Toda la actividad académica de los críticos gira en torno de Archimboldi: ellos viajan a Hamburgo para entrevistar a su editor, también viajan a México para rastrear su estada ahí. La ilusión secreta, casi una caricatura, supone que Archimboldi gane el Nobel “y justo en ese momento aparecemos nosotros, con Archimboldi de la mano” (2666 142). Pero, lo determinante hasta este punto es que él [Archimboldi] como unidad no tiene presencia y, sobre todo, él no produce acontecimientos. En términos específicos, “Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa” (Bal 87). De ahí que en la lectura de “La parte de los críticos”, lo único cierto es que Archimboldi no constituye un protagonista en sentido estricto. Por lo tanto, no resultaría una arbitrariedad llegar a la conclusión que, al menos en las primeras dos secciones, el tópico central de 2666 lo constituye el *ethos* de

los estudios literarios, o de forma más específica, aquella narrativa sobre la profesionalización en la academia.

En segundo lugar, esto explicaría por qué —a diferencia del recurso de Borges de incorporar tramas y resúmenes enciclopédicos dentro de sus textos—, Bolaño no desarrolla ninguna “argumentación” ni presenta ninguna sinopsis con respecto a las ponencias académicas referidas en esta parte. La estrategia narrativa es casi opuesta a la desarrollada en *La literatura nazi en América* (1996), o *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) que incorporan pseudo-argumentos como elemento de la historia. Sobre este punto, el estudio de Chris Andrews hace una observación puntual sobre el uso de la meta-representación en *2666*: “It is instructive to compare the relatively long pseudosummaries of seven novels by J.M.G. Archimboldi in *Woes of the True Policeman* (141-159) with the succinct descriptions, in one or two sentences, scattered through *2666*” (54). Para Andrews el silencio significativo debe producir verosimilitud sobre la figura del escritor. La dirección de este objetivo, sin embargo, puede buscar un énfasis inverso: no es el escritor, sino el crítico. Los títulos de las ponencias solo se enumeran porque en sí mismos no constituyen una condición para el desarrollo de la trama.⁶² Por esta razón, al contrario, su foco de atención recae en los *agentes* de la traducción cultural. En este sentido, al estudiar la relación entre los críticos y Archimboldi [always absent], Hermann Herlinghaus

⁶² Siguiendo esta misma línea de interpretación, y desde una interpretación extensiva, se podría concluir fácilmente que títulos como “Heine y Archimboldi: caminos convergentes” y “Ernst Junger y Benno von Archimboldi: caminos divergentes”, constituyen parodias de trabajo de los críticos. El único argumento desarrollado lo constituye un artículo de investigación en clave “detectivesca” escrito por un profesor alemán de la Universidad de Belgrado: “Su artículo consistía en una minuciosa y a menudo frustrante indagación que partía de Alemania, seguía por Francia, Suiza, Italia, Grecia, otra vez Italia, y terminaba en una agencia de viajes en Palermo, en donde Archimboldi al parecer había comprado un billete de avión con destino a Marruecos” (2666 79). Vale la pena añadir que el narrador califica este ensayo en los siguientes términos: “[...] ejemplo de literatura crítica ultraconcreta, una literatura no especulativa, sin ideas, sin afirmaciones ni negaciones, sin dudas, sin pretensiones de guía, ni a favor ni en contra, solo un ojo que busca los elementos tangibles y no los juzga sino que los expone fríamente, arqueología del facsímil y por lo mismo arqueología de la fotocopidora” (79).

sugiere que “Bolano is keenly aware of the challenges that suggest placing ‘literature,’ as Western invention and institution, under a ‘pharmacological’ lens” (“Placebo Intellectuals” 103). Al analizar “La parte de los críticos”, su punto de partida es concluyente: “Archimboldi functions as a placebo text for the ‘Critics’” (106). Si tomamos en cuenta además que en la parte en mención el personaje “Benno Von Archimboldi” es sólo una figura referencial, el análisis de Herlinghaus en “Placebo Intellectuals” (2011) ilustra la representación del intelectual—y para nuestro análisis, su *locus enuntiationis*— en el contexto del profesionalismo universitario:

Why has Bolaño chosen the somewhat frivolous undertakings of a group of academics from the humanities, of European descent and professional status, as the staging ground from which his novel sets out to become a global odyssey? This question points to an atmosphere of depoliticization of academic labor and its ubiquitous camouflage, traversing the humanities during the 1990s [...] (“Placebo Intellectuals” (107)

They need, as exemplary academics, the “pharmakon” of a literary giant who always remains at a distance in order to fulfill their most basic needs and bodily desires, starting with their daily bread. That is to say, by building on a literary (or philosophical) myth and abstracting from a “real story” that has no author but only a precarious hero “without heroic qualities” (Arendt 186) one can, as a scholar and under certain circumstances, make a very good living. (110)

Por un lado, conviene tener presente a *qué* realidad se refiere o con *qué* realidad se compara. Si la comparación es con la realidad geopolítica y su forma administrativa, Herlinghaus tiene razón al subrayar la ausencia de reacción de los críticos frente al contexto de Europa a fines de los años ochenta (en especial, los años 1989-1991): por ejemplo, los críticos son germanistas

pero no perciben la disolución de la República Democrática Alemana (Alemania Oriental), aun cuando uno de sus primeros congresos ocurre en Leipzig; ni perciben los cambios geo-políticos en Europa por el fin del bloque socialista; ni tampoco toman una posición política frente a “la historia de las mujeres asesinadas” en Santa Teresa (Herlinghaus 111). En otras palabras, la historia dramatiza una ausencia de curiosidad y una condición a-política de los críticos que tiene su justificación en la sobre-atención a una textualidad que tiene primacía por sobre la historia. “La parte de los críticos”, entonces, desarrolla un espectáculo donde la teoría literaria (y su ejercicio) es “pura”, lo que no existe dado que toda interpretación referida a los valores, el lenguaje, los afectos, permean una relación con la historia y la política. De ahí que Sharae Deckard haga hincapié en que para Bolaño la omisión de curiosidad se relaciona con el problema de la representación literaria como *reificación*. La consecuencia es que “They [los críticos] fail to be properly critical, to understand world literature as worl-systematic and world-historical” (359). Baja estas lecturas, el trabajo (o la misión) de los críticos no es solo irrelevante, sino que se reduce a un “sort of occupational *therapy*” (Herlinghaus, “Placebo Intellectuals” 109; énfasis en el original).

De esta manera, “La parte de los críticos” posiciona a los lectores ante una caracterización del intelectual para quien la práctica de la crítica literaria es marginal a las preocupaciones políticas. O como lo afirma Eagleton: “Los estudios literarios se refieren al *significante*, no al *significado*” (*Introducción* 239). En un sentido más específico, el *habitus* de los críticos desarrolla también una dimensión cognitiva al clasificar y producir una jerarquía sobre qué conocimiento o tema es relevante o no, y su orden de importancia. Por esta razón, la mínima referencia a los crímenes en Santa Teresa no está ausente de significado. De hecho, cuando este último tópico es mencionado, la comunicación es a través de la traducción, y “la

traducción [...] como toda transcripción y lectura de textos, crea una diferencia” (Barnstone, ctdo. en Isser 29). En Santa Teresa, para entender lo que está pasando en la ciudad según los periódicos del día Pelletier utiliza un diccionario español-francés (2666 181). Necesita traducir, lo que conlleva a la idea de dislocación, relocalización y desplazamiento para adquirir *sentido*. Y por eso, cuando él le exige a Espinosa la traducción (español-francés) de la versión de los alumnos mexicanos sobre estos hechos, lo que tenemos es un yo individual contemplativo, casi un *extrañamiento*, una enunciación lírica sobre la sorpresa, una estetización de la tragedia: “No dar crédito, sin embargo, pensó Espinosa, es una forma de admirar. Uno ve algo hermoso y no da crédito a sus ojos [...] Exagerar es una forma de admirar cortésmente”, reflexiona el crítico español Espinosa antes de cambiar el tema (181).

Por otro lado, si la comparación sucede dentro de su propio campo de estudio, es decir, entre las diferentes áreas de especialización de la literatura (alemana), debemos reconocer que precisamente el uso de la estructura de la *comparación* constituye el proceso homogeneizador para domesticar y reducir lo nuevo y extraño “on a common standard, and relies on a downgrading of certain cultures in relation to others” (Felski y Stanford 1). En este sentido, el estudio de Ríos Baeza hace una observación interesante al comentar el antagonismo entre los diferentes grupos de críticos. Ríos Baeza tiene razón al señalar que sus antagonistas —Pohl, Schwarz y Borchmeyer— establecen asociaciones casi de forma exclusiva con la literatura nacional. Así, Archimboldi es comparado con la obra de Heinrich Böll (por la responsabilidad), Uwe Johnson (por el sufrimiento), Günter Grass (por el compromiso cívico), Friedrich Durrematt (por el humor) (2666 26). Por contraste, los cuatro críticos protagonistas desarrollan una línea comparatista no exenta de protestas y exabruptos: Espinoza escribe sobre la relación entre Archimboldi, Dios y Unamuno; Morini sobre el estado de la literatura alemana en Italia; Pelletier

sobre los mejores escritores alemanes *en* Francia y Europa, etc (2666 25). En este escenario, Ríos Baeza arriba a dos conclusiones: primero, que “el grupo que se posicionará en el campo de los estudios archimboldianos será el que, por asuntos de nacionalidad e idioma [...] observará al escritor alemán «desde fuera», desde una pretendida marginalidad”; y segundo, que ambos grupos y sendos comparatismos parten de un mismo centro, y por lo tanto, “no ayudan a la indagación supragenérica o supranacional, sino a la legitimación de una figura” construyendo así un canon institucional (Roberto Bolaño 61-62). Su conclusión final, en resumen, parte de la observación del campo de la literatura comparada con el fin de subrayar la construcción y el blindaje al canon (59). La conclusión podría variar si se cuestionara no el *fin* (el objeto de estudio) sino el *medio* (el método particular de investigación) que en el caso de “La parte de los críticos” no presta atención a los flujos migratorios, cambios demográficos, diásporas, migración laboral como elementos que cuestionan la vigencia de los estudios comparados.

En base a esta distinción, me interesa subrayar que, por metodología, la literatura nacional parte de un mismo lugar de producción: espacio e idioma, en este caso, el alemán; mientras que la literatura comparada (com)parte una misma “estructura de análisis” (Walkowitz, “Comparative Literature” 236). La paradoja, entonces, es la siguiente: si todos los críticos parten de un mismo e hipotético punto cero, entonces, “La parte de los críticos” dramatiza una falsa oposición entre literatura nacional *versus* literatura comparada porque no subraya necesariamente la diferencia entre la nación (el lugar de producción) vs. el método de análisis (la comparación). En la práctica el texto sólo construye una alegoría de Europa en sí misma como objeto de sátira, como comedia intra-Europea, lo que es mucho más visible durante su estancia en México porque “the move provincializes their ecumenism” (Kurnick, “Comparison” 120). Inclusive, desde otra perspectiva, el tema de la comparación, por definición, pone en evidencia el estudio de un objeto

(texto, proceso, signo), pero también el *sujeto* que produce la comparación. Si esto es así, detrás de aquella sistematización de antagonismos y estratagemas, lo que se retrata es sujetos que pertenecen a un mismo sistema literario que luchan por el control de la enunciación que a su vez esconde su “«geopolitical point of origination,» Western Europe” (Mignolo, “On Comparison” 101). Dicho de otro modo, el universo narrativo en “La parte de los críticos” —artículos, simposios y congresos—constituye en sí el espacio privilegiado de alianzas o, en su defecto, conflictos; pero en ambas situaciones, la representación de los agentes—por parte de Bolaño—equivale a el cuestionamiento del campo de poder en el campo de la literatura. El eje narrativo, por lo tanto, debe desarrollarse a partir de dos factores: la burocracia administrativa; y del mismo modo, la circulación de conocimiento en el mercado de la interpretación.

Resulta paradójico, por estos motivos, que aún a pesar del rol pedagógico de los protagonistas —e incluso administrativo: Pelletier y Espinoza “dirigían sus respectivos departamentos” (2666 28), es decir, son *department chairperson*— el espacio donde suceda la primera parte de la acción no sea una ciudad universitaria. De hecho, cuando el espacio geográfico de la novela se ubica en Europa el verdadero énfasis, el trabajo representado, es específicamente la interpretación y la *circulación* de lecturas en el mercado universitario a nivel académico. Las primeras reuniones suceden en Leipzig en 1989, en Zúrich en 1990, en Maastricht en 1991 y en ocasiones estos congresos se celebran fuera de Europa, como “uno muy extraño que iba a celebrarse en la Universidad de Minnesota [sic.], en donde pensaban reunirse más de quinientos profesores, traductores y especialistas en literatura alemana y sobre el cual Morini tenía sospechas de que se trataba de un bulo [...]” (2666 27). Estas referencias a los simposios y congresos universitarios a escala global —lo que Germán Gullón denomina “la industria universitaria” (79)— no están exentas de crítica. La constante repetición de sus

participantes sugiere el uso del sistema *do ut des*, la confraternización, o el *networking* como medios de un carrerismo y profesionalismo que gira sobre sí mismo. Además, los simposios son representados casi a modo del *travelling writing* cuya mercancía verdadera gira sobre el espacio (el turismo), la cocina y, para el caso de Pelletier y Espinoza, la prostitución. Así, cuando el espacio geográfico se traslada a México, la economía de bienes simbólicos queda en un segundo plano para desarrollar, en cambio, un “viaje a las Américas” en donde los críticos reclutan a un profesor *local* (Amalfitano) que les sirve de informante y guía en la búsqueda, irónicamente, de un autor alemán.

La pregunta es la siguiente: ¿Por qué estructurar la historia en base a este eje semántico? Es decir: ¿Por qué estructurar la historia en base a pares de significados opuestos: la figura de cuatro críticos *versus* la figura de un crítico, Amalfitano? ¿Cuál es la consecuencia de colocar a Amalfitano como un personaje secundario en forma explícita? En la discusión de Woloch sobre el personaje secundario, conviene recordar que “If asymmetry is a means of recasting social relations within an abstracted psychological framework [...] the structure of asymmetry is itself a consequence and manifestation of social reality” (56). No es necesario insistir en que Amalfitano representa en la historia a un personaje marginal (el crítico latinoamericano) si consideramos sus *relaciones* con los demás; inclusive, siguiendo “the labor theory of carácter”, su posición en el espacio narrativo reproduce un tipo de trabajo alienado en el contexto de la Universidad de Santa Teresa, que en términos generales Woloch denomina: “*minor charaters are the proletariat of the novel*” (27; énfasis en el original). Esta cadena de representaciones de Amalfitano, como un personaje que no es central para la historia, me lleva a concluir que “La parte de los críticos” estructura su historia en base a los críticos no necesariamente como personajes “individuales” sino como un *todo*. A nivel temático y a nivel laboral, las acciones de los personajes se repiten y

se intersectan en un mismo espacio (la academia) y en una sola dirección (la investigación [*research*]). Así, considerando la “matriz distribucional” de Woloch para comparar entre el protagonismo de Amalfitano vs. los críticos, es fácil concluir que la ordenación del sistema narrativo tiene como referencia a un modelo específico del académico [*research scholar*] basado en el paradigma europeo.⁶³

Si esto es así, esta representación, o el espectáculo, se constituye como alegoría de una crisis del *teaching machine* bajo la forma de una complicidad de creación y reproducción de relaciones de poder y subalternidad. Pero la relación entre literatura y subalternidad aquí no se refiere a una práctica ideológica implicada en la formación de elites coloniales y post-coloniales en América Latina, en la genealogía de “la ciudad letrada” tal como lo denominó Ángel Rama. La alusión a la “ciudad letrada” se reduce solo a un parlamento que monologa Amalfitano frente a sus interlocutores. Y este discurso es una excepción dado que Amalfitano—en “La parte de los críticos”— solo es un traductor y guía con presencia esporádica. Su discurso, por lo tanto, genera un contrapunto:

⁶³ En los últimos años la bibliografía crítica sobre el “capitalismo académico” estudia las condiciones, transformaciones y relaciones entre la universidad, el estado y el mercado bajo una economía neo-liberal y globalizada. Para una revisión preliminar de este tema, véase las dos antologías ya clásicas sobre este tema: *Academic Capitalism: Politics and the Entrepreneurial University* (1997) por Sheila Slaughter y Larry L. Leslie, y *Academic Capitalism and the New Economy: Market, State and Higher Education* (2004) por Sheila Slaughter y Gary Rhoades. Así como también *Academic Capitalism in the Age of Globalization* (2014) editado por Brendan Cantwell y Ilka Kauppinen; *Academic Capitalism: Universities in the Global Struggle for Excellence* (2014) por Richard Munch; *The Commodification of Academic Research* (2010) editado por Hans Radder; entre otros. Para la reflexión en el caso hispano, quizá sea German Gullón en *Los mercaderes en el templo de la literatura* (2004) quien esboza el problema de forma más directa. El punto de partida supone reconocer que existe una industria universitaria complementaria a la de la enseñanza que gira en torno a los simposios y congresos: “Hay reuniones de corto alcance, las del *do ut des*, una especie de ronda que en los deportes se juega con una pelota. Tú la tiras al de al lado, ése al siguiente, éste al de más allá, hasta que te llega, y vuelves al otro, y ése al siguiente. Por ejemplo, yo te invito a dar una conferencia en mi universidad, luego te corresponde el turno, y después al tercero, que nos invitará a los dos precedentes. En fin, que o usas una de esas agendas electrónicas, o no le sigues el ritmo a tantas rondas de juego” (84).

—En realidad no sé cómo explicarlo —dijo Amalfitano—. La relación con el poder de los intelectuales mexicanos viene de lejos. No digo que todos sean así. Hay excepciones notables. Tampoco digo que los que se entregan lo hagan de mala fe. Ni siquiera que esa *entrega* sea una entrega en toda regla. Digamos que solo es un empleo. Pero es un empleo con el Estado. En Europa los intelectuales trabajan en editoriales o en la prensa o los mantienen sus mujeres o sus padres tienen buena posición y les dan una mensualidad o son obreros y delincuentes y viven honestamente de sus trabajos. En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. Esto era así con el PRI y sigue así con el PAN. El intelectual, por su parte, puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. (Bolaño, 2666 161)

No es cuestión de negar que la subalternidad y la representación del sujeto colonizado pertenecen a la narrativa histórica—el *texte général* para Derrida—y quedan manifiestas como un subtexto en personajes como Rebeca o Amalfitano.⁶⁴ Sin embargo, “La parte de los críticos” necesita como condición de posibilidad de una práctica contemporánea de la literatura que se inscribe dentro de los modos de producción del capitalismo (Lukacs, *Problemas del realismo* 403). Y no necesariamente del colonialismo. Esto quiere decir que la tematización de esta comodificación de la literatura deberá reproducir la lógica de un sistema económico de

⁶⁴ De hecho, en las escenas finales, la relación entre Espinosa (el crítico español) y Rebeca (la vendedora de alfombras artesanales), significa menos una repetición del modelo del Pígalión y se asemeja más a un retrato de relaciones geopolíticas de poder históricamente consolidadas: el pago por las alfombras, en sí, tiene el sentido de una propina que refuerza una relación subordinada. Es cierto también que Amalfitano es clasificado de primera impresión como “un soldado raso en una batalla perdida contra la barbarie”, tampoco es reconocido como su *par* aun cuando es considerado un “experto en Benno Von Archimboldi”, traductor al español inclusive de *La rosa ilimitada*; ni tiene autoridad para comparar a Franz Kafka, Thomas Bernhard o Peter Handke por sobre Archimboldi (2666 152, 156, 158).

producción, circulación y consumo de bienes culturales como es la novela. Las consecuencias son inmediatas: primero, la discusión sobre la literatura latinoamericana es insignificante a pesar de que el motivo del viaje desplaza a los críticos hacia Latinoamérica; segundo, tampoco Amalfitano codifica al Informante Nativo tradicional, aunque ocupa su lugar en el relato; y tercero, en términos generales, entre los críticos y Amalfitano hay más semejanzas que diferencias: el crítico de nacionalidad española, Espinosa, no se dedica a la literatura peninsular ni a los estudios transatlánticos—y esto en los ‘90—, sino a la filología alemana; de forma análoga, Amalfitano, el crítico chileno, repite la misma área de investigación. Para todos los casos, la filología alemana es el principio de construcción de los protagonistas lo que implica también un modelo europeo de organización, tecnología y administración del conocimiento. O dicho de otro modo, la historia necesita partir del concepto moderno de *research university* —en su concepción alemana, tal como lo vislumbró Kant, Fichte o Humboldt— como una “factory organized according to the *división of intellectual labor* for the purposes of producing both books and authors” (Wellmon 9; énfasis mío). La acción dramática, y sus protagonistas, requiere como condición de posibilidad un *ethos* particular.

En esta sección, mi objetivo final fue demostrar que esta identificación de la fuerza productiva —la locación de la labor— sólo hace evidente que el único protagonista lo constituye la figura del crítico. Pero sobre todo, esto demuestra que el eje narrativo gira en torno al acto de la lectura y, asimismo, gira sobre la acción de practicar crítica literaria. La palabra *lectura*, en un nivel de abstracción, es susceptible de generar ambivalencia porque puede entenderse como “producto” o como “proceso”. Bajo la primera acepción —producto— una “lectura” significa una interpretación acabada y completa del tipo “que un lector pueda construir *después* de su experiencia lectora temporal” (Holub 414). En mi línea de interpretación, entonces, “leer” deriva

de la primera acepción y se asocia más con la práctica de crítica literaria en un sentido tradicional (aquella que presta atención a la figura del autor y el texto). Los ejemplos son múltiples. Para el crítico Piero Morini su meta es producir “el pez guía que iba a nadar durante mucho tiempo al lado del gran tiburón negro que era la obra del alemán” (2666 25); para Pelletier su objetivo es escribir “[...] una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a *durar*, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría a la obra de Archimboldi durante mucho tiempo, hasta que la lectura se agotara o hasta que se agotara (pero esto él [Pelletier] no lo creía) la escritura archimboldiana [...]” (113). En este sentido, Bolaño hace notar que “lectura” se asocia con la producción de una “política de la lectura” que controla el encuentro de un libro editado y el lector, e inclusive, su circulación. Esta política de la lectura, en consecuencia, determinará una relación teleológica entre los elementos de la historia en donde los protagonistas —los críticos— tienen una intención (finalista) que es el poder *sobre* el libro.

Por cuestión metodológica, esto nos llevó a explorar *qué* es la lectura y *quién* lee como preguntas para interpretar el sistema narrativo *dentro* del texto. Así, las respuestas me llevaron a concluir que la ordenación de toda la acción dramática se inscribe dentro del círculo de producción de la literatura, la práctica de la crítica y, en específico, los estudios literarios circunscritos a la máquina universitaria. Por estos motivos, en “La parte de los críticos” no hay comentario o reflexión sobre el acto de escribir ficciones; en cambio, sí hay una explícita representación sobre la *lectura crítica* que, siguiendo a Bordieu, produce autoridad política e intelectual relacionada con un monopolio de la interpretación legítima (“La lectura” 263). La historia tampoco recae en la dramatización de la relación profesor-alumno y el subsecuente paradigma del “duplicado”; por lo mismo, no se podría calificar a “La parte de los críticos” de

una repetición del modelo del *campus novel* al estilo de Kingsley Amis o de David Lodge. Tampoco hay problematización explícita de la “vida administrativa”. Pero estas omisiones no restan presencia a una economía de la literatura (implícita) que siempre subyace al texto. Precisamente esta economía permite el flujo de la acción y el flujo de sistemas abstractos de (re)localización de la literatura. Bajo el sistema narrativo de “La parte de los críticos”, el énfasis, en específico, siempre se desplazará hacia la narrativa de la profesionalización y sus agentes —el *homo academicus*— y su conquista de un capital académico: la situación de privilegio, la pretensión de “exclusividad cognitiva” y la autoridad profesional (Fish, *Práctica sin teoría* 161-62). Quizá valga la pena repetir una pregunta esbozada líneas arriba: ¿No es acaso posible afirmar que Bolaño quería producir en el ejercicio de la crítica literaria una modalidad de *mise en abyme* en donde el crítico (material) debe analizar al crítico (representado)? Representar a esta máquina universitaria, consecuentemente, conllevará a representar a las políticas de burocracias profesionales y el mercado de la interpretación, y así mismo, a cuestionar el *ethos* mismos de la academia.

4.3 REPORTE SOBRE LAS POLITICAS DEL PARATEXTO

Ahora que el canon ha desaparecido, es el curator quien construye efímeros cánones, quien reconstruye la propia idea del arte, solo para desmantelarla a la semana siguiente y sustituirla por otra nueva. Es el curator, finalmente, quien nos da la idea de obras reunidas para el consumo; consumimos la exposición como un todo y no sus componentes individuales.

Fredric Jameson, *El posmodernismo revisitado* (2012)

El discurso crítico sobre la auto-referencialidad y la metaficción en la obra de Bolaño está presente desde las primeras antologías críticas. En *Territorios en Fuga* (2003), por ejemplo, Patricia Espinosa subraya que “La escritura de Bolaño se inserta en la llamada metaficción que manipula una y otra vez la perspectiva narrativa, incorporando figuras históricas actuales o pasadas, poniendo en cuestión la identidad subjetiva, unificada y jugando continuamente con la diferencia *entre realidad y ficción*” (“Estudio preliminar” 20; énfasis mío). De forma similar, cuando del Pozo Martínez analiza “lo literario” como problema en la obra de Bolaño, su estudio se centra en una “constelación de dicotomías”: la representación del artista a modo de *kunsterroman* (p.e. *Los detectives salvajes*, *Estrella distante*, “La parte de Archiboldi”, etc.), discute también el uso de la auto-ficción que narra un encuentro con un artista “retratado” (p.e. el caso de “Sensini” [por Antonio Di Benedetto], “Enrique Martín” [por Enrique Vilas Matas], “Laberinto” [por el grupo *Tel Quel*], etc); o inclusive discute los géneros didácticos (en los “Los mitos de Cthulhu” o “Derivas a la pesada”). Por su parte, J. Agustín Pastén B. sugiere que lo “metaliterario” debe entenderse principalmente como el discurso que reflexiona no tanto sobre sí mismo sino sobre el proceso de institucionalización de la literatura (423). En esta línea, con *Nocturno de Chile* (2000) la reflexión sobre la literatura se repite pero esta vez desde la figura del crítico. Para Edmundo Paz Soldán, “[...] es la novela de la complicidad de la literatura, de la cultura letrada, con el horror latinoamericano [...] Se han escrito grandes, fascinantes—y fascinadas— novelas sobre el dictador latinoamericano, pero muy poco sobre esa figura a su sombra, el amanuense de turno, el intelectual cortesano, el que le escribe los discursos al gran hombre” (*Bolaño Salvaje* 15). Para el caso específico de *2666*, el ensayo de Daniuska González señala que la narrativa metaficcional “construye el punto más elevado de la mirada corrosiva de Bolaño *desde y hacia* la literatura” (361). Para todos estos casos, sin embargo, la premisa común

que subyace a estas observaciones es una división binaria que parte del modelo teórico desarrollado por Patricia Waugh para quien la metaficción “tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion” (6). En resumen, bajo este modelo extendido de metaficción es el *texto* de ficción el que constituye el objeto de discusión, y este texto constituye un equivalente proyectivo de un *sujeto* que cuestiona la validez de la literatura como *artefacto*, u objeto mediador, que refleja una equivalencia—incierto, insegura, paródica—entre el mundo de la ficción y el mundo fuera de la ficción.

La discusión sobre la metaficción, sin embargo, se puede plantear de otra forma: En la sección anterior propuse una discusión de “La parte de los críticos” que considera la locación de la labor. Esto me llevo a discutir las representaciones del intelectual, pero un tipo de “intelectual tradicional”, en la línea de los profesores, sacerdotes y administradores. Sin embargo, ¿por qué no partir también del concepto de “intelectual orgánico” por Gramsci, los que están conectados directamente con clases y con empresas que se sirven de los primeros (es decir, los intelectuales) para organizar sus interés y acentuar el control que ya ejercen? En la lectura de Edward W. Said, en la actualidad, todo el que trabaja en posiciones relacionadas con la producción así como la distribución de conocimiento es un intelectual en el sentido de Gramsci, es decir, “aquellas personas que en una sociedad democrática tratan de obtener el consentimiento de potenciales clientes, merecer la aprobación y guiar la opinión del consumidor o votante” (*Representaciones del intelectual* 24-26). Bajo esta definición, la división del trabajo y la locación de la labor determinan una nueva lectura de los agentes que intervienen en la producción cultural que no se limita exclusivamente a las representaciones del intelectual en un sentido bastante tradicional. En este punto, es importante hacer una pregunta: ¿Por qué importa precisar la posición de los

diferentes agentes de la “producción cultural”, como sería el caso, *a)* la figura del autor vs. *b)* la figura del editor? La respuesta supone reconocer que un nivel empírico, el orden del discurso es independiente en cada uno; es decir, cada uno produce sus líneas narrativas respectivas, e inclusive independientes entre sí. Esta inter-dependencia tiene como resultado una relación ambivalente entre autor vs. editor con la paradoja de que el primero (el escritor) tiene la *autoría*, pero el segundo (el editor) tiene la *autoridad*. Para explicar mejor esta ambivalencia será conveniente resumir la definición de “campo” de Pierre Bourdieu en su estudio sobre la economía de los bienes simbólicos.

Recapitulando: la noción de campo se entiende como el espacio de relaciones de fuerza entre autor, agentes e instituciones quienes tienen en común el poseer capital para ocupar posiciones dominantes en el campo literario. Es un campo de fuerzas, de luchas de competencia, tomas de posesión que se deben considerar como un sistema de oposiciones resultado de un conflicto permanente. En este contexto, siguiendo a Bourdieu, la re-negociación del sistema de jerarquías dentro del campo cultural implicaría reconocer que la ideología de la creación—que orienta la mirada únicamente hacia el *productor aparente* (el “autor”) —disimula que el comerciante de arte (*marchand*, editor, productor, etc.) es quien explota el trabajo del “creador” haciendo comercio de lo “sagrado” que de otro modo hubiera estado destinado a permanecer bajo su condición de recurso natural (*El sentido social del gusto* 156). Este lineamiento teórico no es irrelevante para el caso de Bolaño. Después de todo, el caso de *2666*, al menos en su primera edición, fue el producto de una decisión editorial. Bolaño no participa de la construcción del significado ni del significante final, si usamos el vocabulario estructuralista. Por el contrario, si partimos de un nivel empírico, resulta bastante obvio que la configuración de una *nueva* autoridad —el productor del paratexto— produce un *comentario* permanente que influye en

diferentes categorías interpretativas de la literatura de Bolaño, y que inclusive interviene en el nivel de la producción y consumo de su obra.

En primer lugar, conviene hacer una analogía: Si en el caso de Julio Cortázar la interrumpida publicación de su obra póstuma se concentra en el momento “inicial” de su carrera—lo que la crítica calificó como el “endless regression of the originary moment of writing” (Alonso 1)—, en el caso de Roberto Bolaño nos encontramos ya ante un “sin-fin” permanente y ante una cuestionable sistematización de su obra póstuma que induce a sospechar, como lo sugiere Jean Franco, que el *último* Bolaño “may not be a person but a company” (“Questions for Bolaño” 207). Esta afirmación no es concluyente. Pero, sin duda, lo que Franco cuestiona es la comodificación de los borradores de Bolaño y la construcción *ad hoc* de una narrativa póstuma. Ésta, inclusive, es administrada por una industria editorial transnacional y luego clasificada por un capitalismo académico regulado por economía de mercado cada vez más a escala global. En los hechos, la clasificación de su obra, reducido al mínimo, supone aceptar por lo menos dos categorías: *a*) sus libros publicados en vida y *b*) sus libros póstumos. Esta misma operación comparativa la repite Rodrigo Fresán cuando afirma que “el tiempo” que lleva muerto Bolaño es mayor a “el tiempo” que duró su amistad con Bolaño. El resultado de esta clasificación, por lo tanto, significa que la cronología del Bolaño-póstumo, o mejor dicho, su figura *post-mortem* (como constructo editorial), se superpone sobre la imagen original. El resultado produce, sin exacerbamientos, al menos dos Bolaños en donde la relación *autor-obra* ya no es una condición necesaria.

En cierto modo, es necesario discutir el significado de aquella serie de cortes “sincrónicos” que giran alrededor del ingreso de Bolaño al espacio transatlántico y al mercado del libro en España. Es muy cierto que antologías como *McOndo* (1996) y *Líneas Aéreas* (1999)

literalmente lo excluyen de su nómina de antologados, lo que de por sí es un indicador importante. Pero también existe un gesto de arbitrariedad en colocar el énfasis en los años noventa, si consideramos que *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984) supone el debut editorial europeo de Bolaño como novelista. Así, cuando el crítico y editor Ignacio Echevarría—ejecutor testamentario de la edición póstuma de 2666, *Entre paréntesis* y *El secreto del mal*—sostiene que Bolaño “se ha abierto camino en un plazo de apenas cinco años” (“Bolaño extraterritorial” 431), en realidad, lo que produce es una transformación de la temporalidad con un evidente predominio del espacio (transatlántico) sobre el tiempo (de Bolaño).⁶⁵ De un lado, convierte a la publicación de *La literatura nazi en América* del año 1996 como *annus mirabilis* y la premiación del Premio Herralde en 1998 por *Los detectives salvajes* como el giro editorial de su carrera (Corral). De otro lado, convierte a Bolaño en deudor de la agencia editorial de la casa editorial Seix Barral y posteriormente Anagrama. En ambos enunciados, el criterio es estrictamente editorial, es decir, se califica a Bolaño (su historia literaria) en función de ingreso a un determinado círculo de producción en una geografía específica. En nivel de abstracción, sin embargo, lo que subyace es un “desplazamiento de la

⁶⁵ En este sentido, “Vida editorial de Roberto Bolaño” (2005) de Jorge Herralde hace un recorrido de sus inicios editoriales en España: *La pista de hielo*, Premio Ciudad Alcalá de Henares y publicado por la Fundación Colegio del Rey en 1993; *La senda de los elefantes*, Premio de Novela Corta Félix Urabayen y publicado por el Ayuntamiento de Toledo en 1993 (luego re-editada por Anagrama con el título de *Monsieur Pain*); *Los perros románticos*, Premio Ciudad de Irún de Poesía y publicado por la Sociedad Guipuzcoana. Lo que sigue es una historia bastante conocida: Bolaño retira del concurso Anagrama la novela *La literatura nazi en América* para publicarla en Seix Barral, pero luego de una conversación con Herralde acuerda publicar *Estrella distante* en la colección “Narrativas Hispánicas” en 1996. Según los datos de Herralde, de este último se vendieron 951 ejemplares en el primer año en todo el mundo (incluida América Latina), 816 el segundo año y 818 el tercero (Herralde 128). Con la entrevista a Mihály Dés, en cambio, Bolaño afirmó que vivía exclusivamente de la literatura desde el año 1993 porque ganó tres o cuatro premios que le dieron más dinero que *La literatura nazi en América*: “Escribo desde los 18 años y para mí la escritura es un medio de ganarse la vida” (Dés 138). El cuento “Sensini” de la colección de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997) evoca esta misma condición de vida a su llegada a Barcelona desde México.

temporalidad a favor de la experiencia *espacial* del presente”, la cual encuentra su explicación en las premisas operativas de la posmodernidad como modo de producción y como cambio cultural sistemático (Jameson, *Posmodernismo revisado* 22).

Esta vez las ideas de Jameson pueden ilustrar esta situación de Bolaño en un espacio europeo: Si en la modernidad las barreras disciplinarias tenían una diversa y gradual diferenciación entre unos y otros, en la postmodernidad, en cambio, esta diferenciación e identificación simbólica de unos niveles con otros (campos, actividades, experiencias) sufren un colapso [*rebattement*] de modo que “la superestructura se pliega de nuevo sobre la base y, al mismo tiempo, la base se vuelve superestructural” (23). Esto significa, por ejemplo, que el capitalismo financiero y las tecnologías de conocimiento se intersectan; el espacio deroga al tiempo; del mismo modo, para el caso de la literatura y el arte, lo económico es uno respecto a lo cultural. En estas condiciones, la postmodernidad determina un predominio de lo espacial sobre lo temporal (el fenómeno temporal produce la diferencia), lo que justifica aquel énfasis en lo global sobre lo local, y subsecuentemente, genera una estandarización con respecto a un centro (léase la “literatura mundial”) (Jameson, *Postmodernidad revisada* (29-30). Por estos motivos, y para el caso de Bolaño, Corral sostiene lo siguiente: “No ha habido una celebración tan sostenida o similar de un autor hispanoamericano y su obra en los últimos treinta años de la recepción de la literatura del continente, y no hay que explayarse respecto al efecto bumerán de cómo la lectura *mundial* afecta la *local*” (“Un año en la recepción anglosajona” 23). La premisa operativa de Jameson, entonces, conlleva a admitir un nuevo modo de trabajar la crítica cultural si aceptamos que la producción estética se integra a la producción de mercancías en general. Dicho de otro modo: “las obras de arte están para ser vendidas en el mercado del arte, y que la «forma-mercancía» domina el arte y la cultura tanto como los bienes materiales” (22). Es en este

contexto que para Jameson, la figura del *curator* re-configura la propia idea del arte reunidas para un consumo. La analogía es la siguiente: el curador es a las bellas artes, como el editor es a la literatura. En Bolaño, es el agente editorial quien produce el concepto, el *metatexto* y el paratexto. Las variaciones en la comercialización de la obra de Bolaño en diferentes lenguas y formatos ilustran este argumento.⁶⁶

En segundo lugar, resulta obvio llegar a la conclusión de que esta configuración de autoridad corresponde al editor, la casa editorial, o con mayor precisión, el Archivo de los Herederos de Roberto Bolaño (AHRB), quienes poseen poder de decisión para *presentarlo* y *darle presencia* —condiciones del paratexto según Genette (7)— en diferentes formatos. La consecuencia inmediata de esta autoridad, sin embargo, es que precisamente difumina la diferencia entre editor y autor, y entre *copyright* y propiedad de autor, ubicándose entre la identidad *ideal* del texto y realidad empírica del público (Genette, *Umbrales* 352). Bajo esta misma lógica, la reciente exposición *Archivo Bolaño 1977-2003* en Barcelona (2013) y después

⁶⁶ En este punto debo reconocer que poco se ha escrito sobre la recepción de la obra de Bolaño en países como Francia, Alemania e Italia, en donde Bolaño fue publicado con anterioridad, hacia el 2001, a su debut en los Estados Unidos con la traducción de *Nocturno de Chile* [*By Night in Chile*] en la editorial New Directions, en el año 2003. La bibliografía crítica enfatiza más el impacto de su obra en el ámbito anglo-sajón. El caso de *2666* en la versión norteamericana es sintomático dado que “The U.S. Publisher is having it both ways: The novel is appearing in a single tome, as well as in a three-volume version” (Stavans). A esto debe agregarse que la estrategia de marketing de Farrar, Straus & Giroux. Como apunta Barbara Epler, directora de New Directions: “[ellos] crearon una excepcional y bella página web dedicada a Bolaño. También se encargaron de todos los medios sociales, entonces aun nuevos. Nunca olvidaré la escena en que Facebook y Twitter llevaron a miles de jóvenes a aquel bar del East Village a celebrar la publicación de *Los detectives salvajes*: fue un caos (121). Las estadísticas cambian radicalmente: de 775 copias vendidas en el caso de *By Night in Chile*, a 75 000 copias para el caso de *2666* (Andrews 1-2). Incluso, el grupo Amazon seleccionó la traducción de *Los detectives salvajes* como parte de la lista de “Significant Sevens”, estrategia de marketing responsable del cincuenta por ciento de las ventas, lo que convertiría a Seattle como “the new center of literary capital” (Pollock). El caso de *2666* sufre una mutación de formato: para *2666* en su versión *audio-book* (publicada por Blackstone Audio Inc.) ya no hablamos de un “libro” sino treinta y un CDs o, en su defecto, una versión en formato mp3 con una duración de 39 horas y 19 minutos que tiene cinco narradores distintos. El mercado, por lo tanto, produce un nuevo consumidor en una nueva economía de bienes culturales.

en Buenos Aires (2014) confirma lo obvio: no sólo la promesa de próxima publicación de sus cuadernos manuscritos (v.gr. la novela aun inédita “El espíritu de la ciencia ficción” dedicada a Philip K. Dick), sino, y sobre todo, la modificación cronológica de la obra de Bolaño. Siguiendo las indicaciones del catálogo: “La secuencia temporal resultante muestra un retrato distinto, o establece una línea argumental que difiere de su historia editorial” (Miles 16). Pero lo cierto es que lo único que se representa es un “juicio crítico” que no es más que un comentario sobre el consumo estético el cual está informado por la autoridad del AHRB (mas no por la experiencia del autor). Incluso, el archivo en sí constituye un archivo privado, y cerrado a la consulta de investigadores; consecuentemente, éste impone sus categorías ideológicas de base ya no sólo sobre la lectura del texto, sino también sobre la figura de Bolaño misma. En este mismo sentido, aquella hipotética ampliación de la cronología creativa (1979-2003), en realidad, confirma que en los términos del *Archivo 1977-2003*, la vida editorial del autor coincide con la vida editorial en Barcelona, Gerona y Blanes en forma exclusiva.⁶⁷

Es cierto que antes de 1996, con la publicación de *La literatura nazi en América*, la presencia de Bolaño en Chile era definitivamente escasa (Espinosa, “Estudio preliminar” 13). Sin embargo, lo fundamental sobre este discurso alrededor de “cronología creativa” de Bolaño es que

⁶⁷ Nótese, por ejemplo, cómo el libro-catálogo de la exposición *Archivo Bolaño 1977-2003* reproduce fotografías de libretas, manuscritos, mecanoscritos, cartas, libros y dibujos que el mismo Bolaño fue recolectando a lo largo de su vida. Inclusive, en el estudio titulado “Vuelta al origen” Valerie Miles clasifica su producción literaria en tres categorías por orden cronológico: Barcelona, Gerona y Blanes. De esta última etapa (1986-2003) únicamente el título “El maquinista” permanece en calidad de inédito. De Gerona, Miles registra como inéditos “El espectro de Rudolf Amand Philippi”, “Adios, Shane”, “DF, La Paloma”, “Tobruk”, “Diorama” y “El espíritu de la ciencia ficción”. En cambio, de los nueve títulos escritos en Barcelona, solo tres han sido publicados, restando siete por publicar, entre ellas: “Lento palacio de invierno”, “Tres minutos antes de la aparición del gato”, “Las alamedas luminosas”, “Las rodillas de un autor de S.F. atrás”, “El naufragio”, “Ellos supieron perder” y “La virgen de Barcelona”. Esta cronología, sin embargo, no incluye los otros textos inéditos recuperados de su computadora bajo la asistencia de The Wylie Agency. Para una revisión de estos documentos de archivo, véase el referido libro-catálogo de 176 páginas publicadas por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona y la Diputació de Barcelona en el año 2013.

lo desconecta de una generación y de una relación cultural e histórica (los años ochenta) y de un territorio geográfico (en Chile y en México). Si la analogía es posible, Jameson escribió: “[...] lo que consumimos ya no es una entidad puramente visual o material, sino la *idea* de tal entidad” (*Postmodernismo revisado* 72). De forma similar, lo que sucede con Bolaño es una manipulación de un *espectro*—un concepto o definición de Bolaño—que desdibuja su condición de escritor migrante [*migrant writer*] en un espacio transatlántico, como también borra también su historia de un sistema literario en donde nace, se educa y publica por primera vez. Es fácil afirmar que el esquema “vida y obra” reproduce, en la práctica, una acentuada “excepcionalidad individual”, o si se quiere, una sobrevaloración de un biografismo “romántico”; pero, lo cierto es que poco o nada tiene que ver Bolaño con la imagen del *cultural traveler* como Rubén Darío en Madrid, Ventura García-Calderón en París, o el *boom* en Barcelona. En realidad, en 1968 su familia se traslada a la Ciudad de México, en 1977 llega a Barcelona, donde “Llegó por azar, luego de años de vagabundeo, a trabajar a una joyería de su madre” (Castellanos Moya, “Guía de los zapadores suicidas” 19).

La conclusión es la siguiente: La función del paratexto, como lo escribe Genette, “[...] no tiene como principal tarea la de «hacer bonito» el texto, sino de asegurarle una suerte conforme el propósito del autor [...] una suerte de esclusa que le permite permanecer «a nivel» o, si se prefiere, una cámara que ayuda al lector a pasar sin dificultad respiratoria de un mundo a otro, operación a veces delicada, sobre todo cuando el segundo es un mundo de ficción” (*Umbrales* 352). Esto quiere decir que, en el caso de Bolaño, la “instancia prefacial” (los prólogos y las notas) tiene como última finalidad multiplicar diferentes líneas narrativas que no problematizan una translocalización discursiva de Bolaño bajo un espacio heterogéneo como lo es Cataluña. Los ejemplos son múltiples: a) la imagen del buen ciudadano, o como afirma la introducción al

catálogo del archivo: “[...] mostrar al vecino, el amigo y el marido y padre de familia, al Bolaño más íntimo” (Sintes 11); *b*) la imagen del padre (o “patriraca” o “hito generacional” o “animador primero” como transcribe Seix Barral) de una “generación literaria latinoamericana nueva”, según las Actas del bautizado como “Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos”, organizado por la editorial Seix Barral y la Fundación Lara; y celebrada en Sevilla en 2003⁶⁸; *c*) la imagen de *beatnik*, si tomanos en cuenta la fotografía de Bolaño en la edición americana de *Los detectives salvajes*, donde “a young man with long locks and faint mustache, a nostalgic memento that for U.S. readers evokes the rebellious counterculture of the sixties and seventies” (Pollock); *d*) la imagen del instructor, si consideramos que la compilación póstuma *Cuentos* (2010) incluye una pedagogía con el prólogo “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”; etc.

Pero lo cierto es que la construcción de una imagen íntima —el buen padre, el buen esposo— importa menos que la imagen de pedagogo que produce un *comentario* sobre la literatura y que trasmite un canon a sus discípulos. Sobre todo, si tenemos en cuenta que los “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” de *Cuentos* es un nuevo título *ad hoc* para “Números”, un texto que originalmente había sido publicado en 1998 en la revista española *Quimera*. Una observación no es del todo inexacta: por su posición en el libro—el prefacio precede la lectura efectiva—, sugiere el modelo de *teoría-práctica*, en donde lo que sucede [los cuentos] son los ejemplos que aplican una lección de escritura [el prólogo]:

⁶⁸ Es significativo que Echevarría, en su reseña “Vista desde el puente” (2004), califique el libro de “risible”, “extraño”, “penoso” y “sintomático”. En referencia a los doce invitados al citado encuentro, escribe lo siguiente: “Allí están todos, piando a la vera del maestro: ‘Soy yo, maestro’ ¿Soy yo’, tomándose unos y otros por elegidos, invocando los poderes de su iglesia (o, para el caso, de su parroquia). Y ahí esta Roberto riéndose — ¿pero cómo no se dan cuenta?— de todos ellos, amigos y enemigos, listos y tontainas, y soltándoles en sus propias narices cosas del tenor de: ‘Los escritores jóvenes se dedican en cuerpo y alma a vender’ [...]” (Echevarría, “Vista desde el puente”). Una réplica fue contestada por uno de sus asistentes al congreso, Jorge Volpi, con la carta titulada “Contra Ignacio Echevarría”, publicada en *Letras Libres* en julio de 2004.

Como ya tengo cuarenta y cuatro años, voy a dar algunos consejos sobre el arte de escribir cuentos [...] 4) Hay que leer a Quiroga, hay que leer a Felisberto Hernández y hay que leer a Borges. Hay que leer a Rulfo y a Monterroso. Un cuentista que tenga un poco de aprecio por su obra no leerá jamás a Cela ni a Umbral. Sí que leerá a Cortázar y a Bioy Casares, pero en modo alguno a Cela y Umbral. 5) Lo repito una vez más por si no ha quedado claro: a Cela y a Umbral, ni en pintura. 6) Un cuentista debe ser valiente. Es triste reconocerlo, pero es así. (Bolaño, “Consejos” 7).

Y lo mismo puede afirmarse de la antología poética *La Universidad Desconocida* (2007), editado bajo la forma de una *summa* poética. El prefacio “Nota de los herederos del autor”, de hecho, coloca como introducción, y a modo de biografía, un poema sobre su historia editorial en España de forma exclusiva. La paradoja, sin embargo, es que esta compilación poética cambia y traslada su historia: de México (donde pasó su formación literaria) a España. En este sentido, como observa Alejandro Palma: “[...] no muestra algún poema de su periodo infrarrealista que constituye formalmente un primer, e intenso, momento como poeta con dos libros personales: *Gorriones cogiendo altura* (1975) y *Reinventar el amor* (1976) y un par de antologías, *Pájaro de calor* (1976) y *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego. 11 poetas hispanoamericanos* (1979)” (91). La historia del infrarrealismo desaparece; la actividad del Taller Martín Pescador en México, como edición independiente, queda desplazada por el paradigma de editorial transnacional. El prefacio, entonces, solo enumera específicas casas editoriales españolas cuyo objeto social coincide con una política editorial de mercado que convierte al objeto-libro en motivo de promoción, circulación y consumo.

Mi carrera literaria

Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad
también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Munchnik,
Seix Barral, Destino... Todas la editoriales... Todos los
lectores

Todos los gerentes de ventas...

Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro
para verme a mí mismo:

como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo.

Escribiendo poesía en el país de los imbéciles.

Escribiendo con mi hijo en las rodillas.

Escribiendo hasta que cae la noche

con un estruendo de los mil demonios.

Los demonios que han de llevarme al infierno,
pero escribiendo.

El mismo patrón se repite con los cuentos y ensayos incluidos en *El secreto del mal* (2007) que son el resultado de una selección entre los textos encontrados en los archivos “BAIRES”, “STORIX”, “STOREC” y “MUSCLE” en la computadora de Bolaño, luego de su muerte. En este caso, con la “Nota preliminar”, los editores proponen, como justificación para publicar cuentos ya sea terminados o incompletos, una (nueva) licencia poética: la poética de la in-conclusión. Según el texto: “Como sea, esta naturaleza inconclusa tanto de las novelas como de los cuentos de Bolaño hace que con frecuencia se haga difícil discriminar cuales, entre las piezas narrativas que no llego a publicar, pueden darse por terminadas y cuales no constituyen más que simples esbozos. Tarea tanto más ardua en cuanto Bolaño cultivó de forma cada vez más radical esa *poética de la inconclusión* a que nos venimos refiriendo” (Echevarría, “Nota preliminar” 8-9; énfasis mío). Bajo la misma lógica, el caso se repite otra vez con la publicación

póstuma de *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) en donde, entre otras analogías y diferencias, los personajes de *2666* —especialmente Amalfitano, su hija Rosa y Archiboldi— aparecen como actores “duplicados” pero con alteraciones significativas en su unidad semántica. Hay un salto cualitativo que conviene subrayar. En una primera instancia, el prefacio “Entre el abismo y la desdicha”, firmado por José Antonio Masoliver Rodenas, justifica que ésta “es una novela inacabada, pero no es una novela incompleta, porque lo importante para su autor no ha sido completarla sino desarrollarla” (8). En un segundo momento, y de forma muy conveniente, el prefacio sugiere *trasladar* el proceso creativo del autor hacia el lector y convertir al lector en activo creador de la obra literaria. Bolaño desaparece. Bajo esta premisa, la instancia prefacial establece como condición las siguientes instrucciones de lectura:

Nos preguntamos cuando una novela empieza o no empieza a estar inacabada. Mientras el autor la escribe, el final no puede ser lo más importante y muchas veces ni siquiera está decidido cuál va a ser. Lo que importa es la participación activa del lector simultánea al acto de la escritura. Bolaño lo ha dejado bien claro a propósito del título: «*El policía es el lector que busca en vano ordenar esta novela endemoniada*».

Este carácter de provisionalidad da una enorme libertad al escritor que se permite los riesgos de sus contemporáneos más audaces con lo que explícitamente se identifica [...] Y la fracturación es la que obliga al editor de sus obras inéditas a respetar el legado de un escritor para quien toda la novela es parte de la gran novela siempre empezada y siempre en busca de un final que se le presenta como una utopía. (Masoliver 8-9)

En todos los casos, este conjunto de prácticas que *presentan* al texto llevan a cabo no solamente la clasificación de un nuevo *corpus* (póstumo), sino también una *doble historización* con respecto a Bolaño y el espectro de Bolaño —como escritor con autoría pero sin autoridad—. Esto necesariamente nos lleva a preguntarnos si leemos a Bolaño como un *locus* de enunciación teórica por sí mismo, o como un constructo *ad hoc* donde la instancia paratextual (re)localiza a Bolaño y construye un comentario y una poética sobre su obra. En el mejor de los casos la producción de Bolaño en un sistema-mundo literario —el Bolaño del llamado *Global Latin American Novel*— se explicaría como un síntoma de los nuevos flujos migratorios que producen una *imaginación* (la imagen, lo imaginado, el imaginario) como campo organizado de práctica social y como espacio de disputas y negociaciones simbólicas mediante el que los individuos y los grupos buscan anexar lo global a sus prácticas de lo moderno (Appadurai 45). Por ello, el dictamen del jurado de la IX Edición del Premio Internacional Rómulo Gallegos—integrado por Hugo Achugar, Saúl Sosnowski, Antonio Benítez Rojo, Ángeles Mastretta y Carlos Noguera— califica su obra en los siguientes términos: “Su libertad respecto de modelos narrativos revisa la tradición de la escritura de las últimas décadas [...] es precisamente su polifonía, que se expresa en los diversos aspectos de la novela, junto con un funcionamiento supranacional, lo que habilita considerar *Los detectives salvajes* como una obra que abre caminos hacia el próximo siglo” (“Dictamen del Jurado” 206).

En el peor de los casos, sin embargo, Bolaño ilustra cómo los centros se apropian de la creatividad de las periferias (la plusvalía literaria) a través de diversos mecanismos de atracción ideológica, que luego es puesto al servicio de la reproducción del capital literaria occidental (Trigo, “Algunas reflexiones” 93). Bolaño y la *idea* de Bolaño, entonces, constituyen un síntoma de una nueva geopolítica del conocimiento donde la (des)territorialización del capital significa

también la globalización de patrones socioculturales de comportamiento y de reproducción simbólica. Si esto es así, el contenido del constructo ha venido cambiando de locación: desde el paradigma de la creatividad del *autor* (en donde una *idea* de Bolaño justifica una nueva publicación, una obra póstuma) hasta “la progresiva desaparición del autor” casi en la misma línea descrita por José M^a Castellet en *La hora del lector* (1957). Bolaño como escritor, finalmente, ya no es necesario. El paratexto es condición suficiente para producir y legitimar una idea y un comentario sobre el hecho literario. Bajo esta perspectiva, la figura del agente editorial cobrará relevancia por varios motivos: primero, porque él literalmente tiene la posesión de un capital mercantil que define un poder (histórico) *sobre* la escritura; segundo, porque la manipulación sobre la voluntad de decisión de Bolaño, en la práctica, reproduce un movimiento que va, anacrónicamente, del derecho del autor al privilegio del librero; tercero, porque con la añadidura de elementos verbales y gráficos este agente editorial deja en evidencia un meta-discurso —en el nivel del paratexto— relacionado con la *producción del valor* en el campo literario.

En este capítulo, mi argumento intento demostrar que la referencia metatextual se (re)inscribe desde la zona del *paratexto*; y consecuentemente, éste es administrado por el agente editorial (el productor, el editor, el agente) quien es el que construye este nuevo discurso. Este nuevo discurso afecta, por lo menos, a dos factores: la obra en sí como sistema narrativo, y en última instancia, el significado (la imagen) del autor. Al discutir *2666* como caso de estudio, intento demostrar que el paratexto tiene como objetivo el diseño de un nuevo sistema narrativo —si leemos *2666* como una unidad— que altera el protagonismo de los actores implicados, el lapso temporal en el que ocurre la acción, e inclusive, el lugar donde suceden los acontecimientos. En este sentido, mi trabajo propuso como ejemplo un análisis textual de “La

parte de los críticos”, el cual no representaría el lugar común de la metaficción entendida como “a *theory of fiction through the practice of writing fiction*”; por el contrario, “La parte de los críticos” constituye un cuestionamiento al *ethos* de los estudios literarios, narrativa de la profesionalización, la burocracia administrativa, así como el mercado de la interpretación (la lectura). Al analizar la condición profesional de los protagonistas, Bolaño nos pone en la situación de reconocer que “el mundo del texto” es el reflejo del “mundo del lector” si aceptamos que *yo* también soy un lector. Mi hipótesis sugiere que en la práctica esta tensión entre niveles textuales produce una variación del *mise en abyme* en donde esta operación desarrolla una estructura curiosa: los críticos (el personaje) *estudian* a un escritor; luego, el lector (actual) *estudia* a los críticos. Así, Bolaño nos pone en la situación de producir una distancia frente al texto y realizar solo un análisis textual; o por el contrario, producir un comentario directo sobre la representación. En cualquier caso, con cualquier lector, no sólo el problema central es el *ethos* de la crítica literaria, sino que el crítico (y la producción de crítica) es un juego especular entre el texto y la realidad.

En el segundo caso —y desde otra línea de análisis— el substituir la representación del “intelectual tradicional” por el concepto de “intelectual orgánico” me llevó a otra línea de argumentación y preguntarme *quién* produce la auto-referencialidad y la metaficción y *por qué*. Así, mi lectura parte del estudio de Bolaño como lugar de enunciación, lo que supone analizar las condiciones materiales de la producción de la creación narrativa, partiendo del hecho de que las fuerzas políticas, institucionales e ideológicas actúa también en el autor produciendo una consciencia geopolítica de *su* realidad (Said, *Orientalismo* 35). Pero en los hechos, sin embargo, Bolaño no es condición necesaria para la publicación póstuma de su obra. De hecho, la sistemática publicación de los materiales del archivo Bolaño tiene como objetivo producir una

re-significación y, así mismo, un debilitamiento de la refutación del mismo Bolaño hacia los agentes capitales de la construcción del campo literario en el campo de poder. El problema central, por lo tanto, constituye problematizar el discurso narrativo del *último* Bolaño (el personaje póstumo) que en la práctica constituye una tachadura sobre el original. Bajo esta premisa, sus borradores se comodifican y es a este *último* Bolaño—con autoría pero sin autoridad— a quien el lugar común se refiere como un “writer for a globalized age”. La comodificación es sobre la idea de Bolaño. Esta situación conlleva a que el metatexto ya no se refiere únicamente a la escritura, sino a la locación de la literatura, lo que incluye la alteración de significado y la producción del comentario sobre el círculo de producción del libro que va desde la producción, clasificación, hasta la circulación de la interpretación, o si se quiere, el acto de leer de literatura.

CONCLUSIONES

El tema explícito de esta disertación empezó discutiendo la práctica de la autoreferencialidad literaria en la narrativa latinoamericana de los últimos años. Esta afirmación me lleva a reconocer algunos factores que estuvieron presente durante la redacción de este estudio. En principio, mi estudio no tuvo como objetivo original la elaboración de una teoría comprensiva sobre la ficción autorreferencial que partiera desde modelos teóricos. En este punto coincido con la advertencia metodológica de Linda Hutcheon cuando afirma “such theory would be reductive, much more reductive than any other theory of the novel in general. [...] If self-conscious narrative by definition includes within itself its own first contextual reading, no single theory will be able to deal with it without considerable distortion” (Hutcheon, *Narcissistic* 6). Por este motivo, y por exigencias metodológicas, fue conveniente concentrar mi discusión en algunos casos de estudio contemporáneos que, además, se referían a distintas manifestaciones de la producción cultural, como es el caso de una *novela*, un *juego* y un *happening*.

El hecho de que cada una de estas prácticas fuera desarrollada por un autor diferente, me permitía, en hipótesis, tener presente una relación entre el ejercicio de la autorreflexión inscrita en la obra y el espacio geográfico de su producción. Consideraré, entonces, incluir como casos de estudio a escritores como Cortázar, Bellatin y Bolaño, quienes desde una clasificación tradicional, representan el espacio geográfico de Latinoamérica, en específico, América del Sur. No cabe duda que Bellatin inició la configuración de su sistema literario en Lima en los años

ochenta, y que su migración a México en la década siguiente contribuyó en la reconfiguración de su poética. Pero estas condiciones de migración, en un sentido general, se repiten en todos mis casos de estudio. La contradicción es casi inmediata al reconocer que ninguno de estos autores escribió las obras que escogí analizar en aquellos países donde iniciaron su formación literaria: Cortázar escribió los *Autonautas de la cosmopista* en París, Bolaño redactó gran parte de *2666* en Cataluña y Bellatin no sólo mudó su domicilio de Lima a la ciudad de México, sino que su congreso de dobles de escritores tuvo lugar en París.

En los hechos, el tema implícito que se repetía en cada uno de los capítulos era el tema del viaje y la condición del escritor migrante, que ha sido la categoría utilizada por la teoría postcolonial y la literatura comparada para discutir la práctica de la literatura, la inmigración y la idea de desplazamiento (lo que incluye también a los medios, las formas y la teoría). Precisamente este tópico de la inmigración y el desplazamiento de un sistema literario a otro —que coincidían con el ejercicio de la autorreferencia— fue lo que me llevó a no utilizar como base teórica el debate de la posmodernidad en la mayoría de los casos. Resulta significativo en este sentido que una autora como Hutcheon que ha dedicado un par de estudios a este tema en específico desplace la discusión de la metaficción desde la postmodernidad hasta un punto en que sugiere una colisión entre la teoría de la postmodernidad y el marco teórico de la postcolonialidad. De hecho, la (re)locación teórica del problema tiene sentido para explicar el ejercicio de la autoreferencialidad en la literatura hispánica dado que el punto básico y central de la teoría postcolonial es la legitimidad de los criterios de representación, y, *mutatis mutandis*, en nuestro caso específico, la problematización designa a las políticas de auto-representación.

Sin embargo, es necesario reconocer que la resistencia a usar esta teoría en la actualidad se deba en gran medida, como sostiene Román de la Campa, a que la crítica poscolonial

latinoamericanista “se ha prestado mucho más para un acercamiento historiográfico que literario, mientras que en el campo anglosajón ha permitido mayor fluidez con la crítica literaria” (96). Esto explica por qué la crítica latinoamericana con base en esta teoría —con algunas excepciones— se ha desarrollado casi de forma exclusiva hacia estudios historiográficos, etnográficos, antropológicos, sobre temas de la conquista, el colonialismo, el virreinato, la exclusión de la agencia subalterna, la oposición colonizador y colonizado específicamente en los tiempos coloniales (s. XV y XVI), entre otros. Dicho con otras palabras, los estudios latinoamericanos tienden a fechar la discusión postcolonial y delimitarla a la colonia, en lugar de establecer asociaciones con la práctica de la literatura contemporánea.

Por eso resulta un indicador que una lectura política de la auto-referencialidad no haya tenido mayor resonancia en la crítica latinoamericana. Esta ausencia de crítica se extiende al ámbito hispánico inclusive si consideramos el caso de la crítica peninsular. El vacío es más obvio si comparamos la discusión en otros sistemas literarios con una activa discusión crítica sobre el mismo tema por décadas. Es cierto que en el caso de España es posible encontrar algunos *dossiers* en revistas especializadas de literatura en lengua castellana que reclaman la ausencia de traducciones inclusive. Esto también constituye un índice. Y constituye también una paradoja si partimos del hecho de que la industria editorial en lengua castellana ha mantenido, a nivel comparativo, el mayor porcentaje de traducciones en la industria editorial global. El silencio, sin embargo, se repite en la práctica de la crítica y en la traducción de estudios especializados por la industria hispánica del libro, como si la problematización de la autoreferencialidad fuera un tema exonerado de interrogación.

En el desarrollo de la presente disertación, tuvo más sentido recurrir al marco y la lógica de la teoría poscolonial, los estudios subalternos, y en general, los estudios culturales

latinoamericanos para discutir una situación narrativa—la autoreferencialidad—cuya circulación no empezó en la postmodernidad, sino que, históricamente, fue una práctica común en un espacio geo-político de permanente aculturación y transculturación como fue la Península Ibérica medieval. Sobre todo porque en este contexto la literatura constituyó una herramienta de instrucción y producción de diferencia. Por ello, irónicamente, discutir la metaficción en Latinoamérica desde el debate de la crítica postmodernista tiene hoy un sabor anacrónico en la mayoría de los casos; en cambio, mucho más consecuente es estudiar la ficción literaria autorreferencial teniendo en cuenta un nuevo marco diacrónico que considere las condiciones sociales de producción y la compleja red de usos de la narrativa autorreferencial y la metaficción desarrollada a ambos lados del Atlántico.

Esto significa que, considerando una relación transatlántica, la teorización de la metaficción y la autorreferencia necesariamente incluye interrogar una doble circulación de ideas. De un lado, entre la tradición literaria Peninsular hispánica y la tradición literaria Latinoamericana; de otro, la correspondencia entre Latinoamérica y las epistemologías europeas sobre el *Otro*. De este modo, la discusión de la metaficción y la autoreferencialidad implica considerar una nueva definición operatoria de ésta que problematice por qué el concepto de metaficción ha cambiado entre aquellas sociedades imperiales europeas (y norteamericanas) frente a aquellas sociedades que alguna vez fueron colonias. Esto me lleva a concluir que la práctica de la autorreferencia no fue un “síntoma” de tiempos contemporáneos, sino más bien una práctica que circuló y circula en un espacio mediado por la colonialidad. Por lo tanto, mi pregunta teórica y mi pregunta política discute la autorreferencialidad no sólo como un problema histórico literario, sino como una agenda política que condiciona la práctica literaria en las Américas.

Si la analogía es posible, la tensión que existe es bastante evidente: una narrativa que dramatiza su profesión y al mismo tiempo legitima su campo *vis-à-vis* una narrativa que cuestiona aquellas políticas de auto-representación. Para el primer caso los ejemplos son múltiples en la literatura hispánica y en todos los casos el eje narrativo gira sobre aquella figura del autor, el narrador y el escritor tal como ya lo explicó Jean Franco al referirse al escritor como super-estrella. Por el contrario, a partir de estas condiciones previas de teorización, mi lectura interpretativa interrogó cómo Cortázar, Bolaño y Bellatin cuestionan, negocian y responden a aquellas definiciones operatorias (e históricas) de la metaficción en sus obras. En el primer capítulo expliqué cómo la rama de la discusión crítica que parte de un marco diacrónico que apunta a la primera Modernidad concluye que la metaficción se asocia con la pedagogía. Teóricos como Alter, Scholes, Christensen, Hutcheon, Orejas, Pérez Firmat, entre otros, estudiaron este tópico reconociendo la historicidad de esta práctica como una condición de lectura. Para Scholes la metaficción combina el gozo de la ficción (el *delectare*) con la enseñanza de la reflexión (el *prodesse*). Christensen enfatizó el carácter didáctico de la metaficción. E inclusive, la teoría de los medios, analizando no sólo el texto autorreferencial sino el paratexto, arriba a la conclusión de que la “industria auto-reflexiva” tiene como primer objetivo legitimar la industria misma. Esto no significa que debemos extender estas conclusiones de forma generalizada a toda la literatura latinoamericana. Pero sin duda esta nueva definición operatoria permite abrir una discusión y problematizar, desde un nuevo marco, aquel *boom* de la literatura autorreferencial, la metaficción y la autoficción tanto en España como en Latinoamérica que repiten un mismo aire de familia: una autodesignación que se justifica a sí misma.

En todos mis casos de estudio partí de la clasificación de Hutcheon que sostiene que una variedad de práctica de la metaficción está integrada en la *diegesis*. En mi segundo capítulo, con

el análisis de *Los aeronautas de la cosmopista* (1983) de Julio Cortázar y Carol Dunlop, intenté demostrar cómo se cuestiona la bitácora de viajes (o el manual de escritura) como una forma de parodia a la crónica de la conquista (Colón, Magallanes, Cook, son los paradigmas mencionados), y cómo se remeda al método antropológico para clasificar al *otro*. Pero sobre todo, intenté subrayar que al usar el modelo del juego, que por definición es autorreferencial, se suspende la gravedad de la romantización del autor para trasladar la creación hacia la participación colectiva. En mis capítulos dedicados a Bellatin y Bolaño, lo que se discute, de forma directa, es la representación de la locación (el lugar) de la labor en la literatura. En otras palabras, la discusión gira sobre la división del trabajo en la práctica literaria, con especial énfasis en la institucionalización de la crítica. Bajo este contexto, Bellatin, al escoger la práctica de la *mímica*, da un paso más allá al preferir la puesta en escena (y no el texto escrito) para producir un “remedo” del hombre letrado que representa a la literatura nacional. En mi análisis de Bolaño sugerí que “La parte de los críticos” construye una ficción donde la acción dramática gira en torno al *ethos* de la academia. Por esta razón, en este último caso, discuto también por qué es significativo que la industria editorial desarticule esta ficción para construir y diseñar *2666*, convenientemente, como una novela global cuyo epicentro, una vez más, gira sobre la figura del escritor (e implícitamente, sobre la industria del libro).

La pregunta entonces sería: ¿Cuál es el discurso que subyace en todas estas representaciones? Lo que quiero sugerir, desde los estudios latinoamericanos como marco teórico, es que el tópico implícito que se repite otra vez es la representación de lo que Rama denominó como la ciudad letrada. O puesto en otras palabras, ya no es el tema de la representación sino el tema de la auto-representación de la ciudad letrada y su monopolio de la interpretación. Si la auto-referencialidad integra —o (re)configura— todas las cualidades y

perspectivas de la crítica *en el* mismo proceso ficcional (Scholes), o si la metaficción invita al lector como agente activo en el proceso de construcción del texto (Hutcheon), o si la práctica de la metaficción narrativa y autorreferencial es menos una propiedad del texto en sí mismo y se acerca más a una función de lectura (Currie), entonces, no es arbitrario concluir que lo que subyace en estas narrativas es la disusión de la auto-referencialidad como una zona liminal que discute el acto de escribir pero también el acto de leer. En este sentido, lo que se problematiza es el ejercicio y control de la crítica, o si se quiere, el control de la lectura. Si esto es así, la producción de metaficción deja de ser considerada como experimentos formales e inofensivos. Al contrario: Cortázar deja de producir juegos desconectados de la realidad, Bolaño problematiza la academia como un mercado de interpretación y Bellatin construye un circo ambulante donde el espectáculo gira alrededor de un canon institucionalizado: el escritor nacional.

Una última conclusión es necesaria: Quizá sea la lectura de “La parte de los críticos” de Bolaño lo que nos coloca en una posición incómoda por su explícita discusión sobre la estructura y el funcionamiento del campo de producción cultural —en la burocracia administrativa y en el mercado de la interpretación—. En este punto es importante recapitular que nuestra premisa operativa sobre la auto-referencialidad consideró que el eje conceptual gira sobre el concepto “lectura”. Esto nos llevó a explorar qué es la lectura y quién lee como preguntas para interpretar el sistema narrativo dentro del texto. Sin embargo, lo cierto es que para la teoría literaria la palabra “lectura” puede significar a su vez “proceso”, lo que lleva a asumirla como una actividad temporal, lo opuesto a una lectura acabada (“producto”). No es mi intención aquí sugerir una interpretación derivada de las teorías orientadas al lector—ausentes también en nuestra cultura letrada—; pero merece la pena reconocer que sus premisas metodológicas pueden

inspirar una nueva dirección para la interpretación de nuestro caso de estudio. Esto me lleva a aceptar lo obvio: que el tópico de mi análisis es *la lectura* pero yo analizo únicamente *el texto*. Dicho de otro modo: la locación de la labor, la práctica de la crítica, constituye uno de los ejes narrativos del texto del Bolaño; sin embargo, aun cuando el trabajo académico de los críticos coincide con mi trabajo académico, mi interpretación le da la espalda al análisis de la materialidad y mercantilización de este tipo de trabajo. De forma similar al universo del texto, yo repito la misma omisión al no-discutir la práctica de la crítica literaria. Esta es la gran paradoja: yo omito comparar y considerar—o sea, guardo silencio— sobre *mi* experiencia (lectora) considerando sobre todo que *yo* soy un crítico.

Esto me lleva reconocer una situación de hecho: Bolaño problematiza la autorreferencia ubicando la discusión en la representación del intelectual y así discute la práctica de la crítica literaria en Occidente como un discurso que opera desde una racionalidad burocrática-académica. Y sin embargo, mi lectura analítica tiene como condición de posibilidad una cómoda distancia frente al texto y frente al objeto de discusión del texto. Esta distancia congela la interferencia de *mi* realidad inmediata en mi actividad de lectura, en mi interpretación. Pero lo cierto es que Bolaño coloca al lector en la posición de reconocer este tipo de profesionalismo (representado) como una realidad, o bien como una alteridad. La pregunta que sigue es obvia: ¿Aquella representación del intelectual constituye mi realidad o mi alteridad? Cualquiera que sea la respuesta, ésta implica una pregunta adicional: ¿Cuál es mi posición política, en la vida, frente aquella estructura que estudia la literatura?

Una respuesta provisional induce a pensar que en “La parte de los críticos” la condición profesional de los protagonistas sugiere que el “mundo del texto” es el reflejo en el espejo del “mundo del lector” (en la vida ordinaria). Líneas arriba propuse que esta tensión entre niveles

textuales, en la práctica, produce una variación del *mise en abyme* en donde esta operación desarrolla una estructura problemática: los críticos (el personaje) estudian a un escritor; luego, el lector (actual) estudia a los críticos. En cualquier caso, con cualquier lector, no sólo el problema central es el *ethos* de la crítica literaria, sino que el crítico (y la producción de crítica) es un juego especular entre el texto y la realidad. A nivel empírico, por lo tanto, no es una exageración afirmar que hablamos de un juego especular entre los lectores también —entre el personaje-crítico y la audiencia actual— en donde lo determinante es que ambos lectores producen la misma operación, es decir, el acto de leer. Si esto es así, vale la pena recordar que al inicio de este estudio recordé aquella asociación entre el fabulador y el consejero. Para el caso de la narrativa auto-referencial y la metaficción, quizá, la interrogante continúa vigente. Esta pregunta sigue siendo: ¿Quién es verdaderamente el consejero?

BIBLIOGRAFÍA

- “Dictamen del Jurado del Premio Rómulo Gallegos”. *Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Cecilia Manzoni, comp. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Arac, Jonathan. “What Good Can Literary History Do?” *American Literary History*. 20-1.2 (2008): 1-11.
- Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- . “Homo sapiens versus Homo Ludens en Tres Cuentos de Cortázar”. *Revista Iberoamericana* 84-85. (1973): 611-624.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: De la autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Alonso, Carlos J. “Introduction: ‘To burn like this without surcease’”. *Julio Cortázar. New Readings*. New York: Cambridge University P, 1998.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California P, 1975.
- Antelo, Raúl. “Genealogía del mimetismo”. *Nuevas perspectivas desde/ sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña, ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Andrews, Chris. *Roberto Bolaño’s Fiction: An Expanding Universe*. New York: Columbia University P, 2014.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce/ Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Asensi Pérez, Manuel. “Atreverse a mirar por el agujero: Lo real y lo político en 2666 de Roberto Bolaño”. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Felipe A. Ríos, ed. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*. Madrid: Catedra, 2009.
- . “Notes on Narrative Embedding.” *Poetics Today* 2-2 (1981): 41-59.
- Banks, Mark. “Valuing Cultural Industries.” *Routledge Companion to the Cultural Industries*. Oakley, Kate y Justin O’Connor, eds. KY, USA: Taylor and Francis, 2015. Pp. 35-44.

- Barrón, Daniel. “Arte afuera”. Rompeviento TV. Televisión por Internet. Emisión: 2013. <<https://www.youtube.com/watch?v=9KqB9zgap1g>> 17 diciembre 2015.
- Barth, John. “The Literature of Exhaustion.” *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: John Hopkins University P, 1984. p. 64.
- Bartlett, Steven J. “Varieties of Self-reference”. *Self-reference: Reflections on Reflexivity*. Steven J. Bartlett y Peter Suber, eds. Dordrecht, Boston: Martinus Nijhoff P, 1987.
- Bermann, Sandra. “Introduction”. *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Sandra Bermann and Michael Wood, eds. New Jersey: Princeton University, 2005.
- Blejer, Daniella. “Pensar/ clasificar/ denunciar: Las resignificaciones del archivo en 2666”. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Felipe A. Ríos, ed. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- Bellatin, Mario. *Condición de las flores*. Apostillas. Buenos Aires: Entropía, 2008.
- “Encuesta”. *Nuevo Texto Crítico XXI*. (2008): 71-73.
 - *Efecto invernal*. Lima: Jaime Campodónico, 1992.
 - *Escritores duplicados/ Doubles d’ ecrivains*. México: CONACULTA, 2004.
 - *Lecciones para una liebre muerta*. Barcelona: Anagrama, 2005.
 - “¿Le gusta este jardín que es suyo? No deje que sus hijos lo destruyan”. *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación*. Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija, eds. Murcia: Centro Párraga, 2011.
 - *Pájaro transparente*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- Benjamin, Walter. “Sobre la facultad mimética”. *Ensayos escogidos*. H.A. Murena, trad. Buenos Aires: Sur, 1967. Pp. 105-107.
- Beverley, John. *Representación y Subalternidad: Debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, 2004.
- “Sobre la situación actual de los estudios culturales”. *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Jose Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
 - “Posliteratura? Sujeto subalterno e impase de las humanidades”. *Cultura y tercer mundo. Cambios en el saber académico*. Tomo 1. Beatriz González Stephan, comp. Caracas: Nueva Sociedad, 1996.
- Beverley, John, Michael Arona y Jose Oviedo. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University P, 1995.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012.
- Blanco Arnejo, María Dolores. *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Bolaño, Roberto. 2666. Nueva York: Random House, Inc., 2009.
- . “Acerca de «Los detectives salvajes»”. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Ignacio Echevarría, ed. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- . “Consejo sobre el arte de escribir cuentos”. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio: Cartografía de Roberto Bolaño*. Córdoba: Alción, 2010.
- Bourdieu, Pierre. *Homo academicus*. (1984). México: Siglo XXI, 2009.
- . *Reglas del arte: Genesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la lectura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Bourdieu, Pierre y Roger Chartier. “La lectura”. *Sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la lectura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006.
- Brennan, Timothy. *At Home in the World: Cosmopolitanism now*. Cambridge: Harvard P, 1997.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Interaction in Narrative*. Cambridge: Harvard University P, 1984.
- Brouillette, Sarah. *Literature and The Creative Economy*. Stanford: Stanford University P, 2015.
- Brouillette, Sarah y Christopher Doody. “The Literary as a Cultural Industry.” *Routledge Companion to the Cultural Industries*. Oakley, Kate y Justin O’Connor, eds. Florence, KY: Taylor and Francis, 2015.
- Bush, Mathew. “Imposibilidades posibles: Más allá de los medios masivos en Cesar Aira y Bellatin”. *A-Contracorriente: Una revista de historia social y literatura de América* 2: 3 (2015): 271-295.
- Caillois, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. 1967. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Caldwell John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham and London: Duke University Press, 2008.

- Camarero, Jesús. *Metaliteratura: Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos, 2004
 —. “Principios formales de metaliteratura”. *Revista Anthropos* n^o 208 (2005): 59-64.
- Camurati, Mireya. “El absurdo, la risa y la invitación a la aventura: ‘Instrucciones para subir a una escalera’”. *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*. David Lagmanovich, ed. Barcelona: Hispam, 1975.
- Candía, Alexis. *El ‘Paraíso Infernal’ en la narrativa de Roberto Bolaño*. Providencia: Cuarto Propio, 2011.
- Carrión, Jorge. *Viaje contra espacio. Juan Goytisolo y W.G. Sebald*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2009.
- Castellanos Moya, Horacio. “El guía de los zapadores suicidas”. *Roberto Bolaño: Una literatura infinita*. Fernando Moreno, coord. París: Centre de Reserches latino-américaines/Archivos Université de Poitiers, 2005.
- Castro-Klaren, Sara. “Rayuela: Los contextos”. *Rayuela-Edición crítica*. Julio Ortega y Saúl Yurkievich, eds. Nanterre: ALLCA, 1991.
 —. “Teoría poscolonial y literatura latinoamericana: entrevista con Sara Castro-Klaren”. Juan Zevallos Aguilar. *Revista Iberoamericana*. Num. 176-177. Jul.-Dic. (1996): 963-974.
- Cifre Wibrow, Patricia. “Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos”. *Revista Anthropos* n^o 208 (2005): 50-58.
- Clark, Steve. “Introduction”. *Travel Writing and Empire: Postcolonial Theory in Transit*. New York: Zed Books, 1999.
- Cornejo Polar, Antonio. “Clave americana para leer a Borges: Una hipótesis”. *Nuevo Texto Crítico*. Segundo semestre. IV-8. (1991): 23-32.
 —. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima, Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"; Latinoamericana Editores, 2003.
- Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University P, 1997.
- Corral, Wilfrido H. *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial*. Madrid: Escalera, 2011.
 — “Un año en la recepción anglo-sajona de 2666”. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Felipe A. Ríos, ed. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop. *Autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal Paris-Marsella*. Buenos Aires: Muchnik, 1983.

- Cortázar, Julio. *Cartas 1977-1984*. Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga, eds. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- . *Ceremonias*. [1968] Barcelona: Seix Barral, 1983.
- . *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- . “Corrección de pruebas en Alta Provenza”. *Convergencias/ Divergencias/ Incidencias*. Julio Ortega, ed. Barcelona: Tusquets, 1973.
- . “Del sentimiento de no estar del todo”. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967.
- . *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.
- . “La literatura latinoamericana de nuestro tiempo”. *Argentina: Años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik, 1984.
- . *Rayuela*. [1963] Madrid: Catedra, 2000.
- Collazos, Óscar. *La literatura en la revolución y la revolución en la literatura. Polémica por Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa*. México: Siglo XXI, 1969.
- Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1998.
- . “Toward a Theory of Non-Genre Literature”. *Theory of the Novel: An Historical Approach*. Michael McKeon, ed. Baltimore: John Hopkins University Press, 2000.
- Deckard, Sharae. “Peripheral Realism, Millennial Capitalism and Roberto Bolaño’s 2666.” *Modern Language Quarterly* 73:3 (2012): 351-372.
- Del Pozo Martínez, Alberto. “Lo «literario» como problema en la obra y la crítica sobre Roberto Bolaño: notas para un debate. A Contracorriente. *Una revista de historia social y literatura de América Latina*. 11:2 (2014): 195-220.
- Donoso Macaya, Ángeles. “Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño”. *Revista Hispánica Moderna* 62:2 (2009): 125-142.
- Dotras, Ana María. *La novela española de metaficción*. Madrid: Jucar, 1994.
- Dyer-Witheford, Nick y Greig De Peuter. *Games of Empire: Global Capitalism and Video Games*. Minneapolis: Minnesota University P, 2009.
- Duyfhuizen, Bernard. “Framed Narrative.” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, eds. New York: Routledge, 2005.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. (1983). México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Echevarría, Ignacio. “Bolaño extraterritorial”. *Bolaño Salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, eds. Barcelona: Candaya, 2008.
- . “Nota a la primera edición”. *2666*. Roberto Bolaño. (2004). New York: Random House, 2009.
- . “Nota preliminar”. *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama, 2007.

- “Vista desde el puente”. *Diario La Nación*. 18 de Abril 2004.
<http://www.lanacion.cl/noticias/notas/vista-desde-el-puente/2004-04-17/181420.html>
 17 Julio 2015.
- Ehrmann, Jacques. “*Homo ludens* revisited”. Cathy y Phil Lewis, trad. *Yale French Studies*.
Game, Play, Literature. N^o41. (1968): 31-57.
- Epler, Barbara. “Roberto Bolaño en Estados Unidos”. *Archivo Bolaño. 1977-2003*. Juan Insua,
 dir. Barcelona: Diputació Barcelona, 2013.
- Epplin, Craig. “Mario Bellatin y los límites del libro”. *La variable Bellatin: Navegador de
 lectura de una obra excéntrica*. Julio Ortega y Lourdes Davila, comp. Veracruz:
 Universidad Veracruzana, 2012.
- . “Mario Bellatin: Literature as Data Imaginary”. *Revista de Estudios Hispánicos* 49:1 (2015):
 65-89.
- Espinosa, Patricia. “Estudio preliminar”. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de
 Bolaño*. Patricia Espinosa, ed. Santiago: Frasis, 2003.
- Fabry, Geneviève, Ilse Logie y Pablo Decock, ed. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura
 hispanoamericana contemporánea*. Nueva York: Peter Lang, 2010.
- Felski, Rita and Stanford Friedman, eds. “Intoduction.” *Comparison: Theories, Approaches,
 Uses*. Baltimore: The John Hopkins UP, 2013.
- Fish, Stanley. *Práctica sin teoría: Retorica y Cambio en la vida institucional*. Barcelona:
 Destino, 1992.
- Flores, María Antonieta. “Notas sobre Los detectives salvajes”. *Bolaño: La escritura como
 tauromaquia*. Cecilia Manzoni, ed. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Fourez, Cathy. “2666 de Roberto Bolaño: los basureros de Santa Teresa, territorios del tiempo
 sin fin”. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana
 contemporánea*. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock, ed. Nueva York: Peter
 Lang, 2010.
- Franco, Jean. “Comic Stripping: Cortázar in the Age of Mechanical Reproduction.” *Julio
 Cortázar. New Readings*. New York: Cambridge University P, 1998.
- . “Questions for Bolaño.” *Journal of Latin American Cultural Studies*. 18:2-3
 (2009): 207-217.
- Fussel, Paul. *Tourists with Typewriters: Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*.
 Patrick Holland y Graham Huggan, eds. Ann Arbor: University of Michigan P, 1998.
- García, Carlos Javier. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Jucar, 1994.

- García, Javier. "Carmen Pérez de la Vega: Los verdaderos herederos de Bolaño son sus lectores". *Diario La Tercera*. 20 julio 2013.
- García Méndez, Javier. "La crítica literaria entre la condición posmoderna y la condición crítica". *Nuevo Texto Crítico*. III-6 (1990): 43-56.
- García Morales, Alfonso. *Museos de la poesía*. Sevilla: Alfar, 2007.
- García Ramos, Arturo. "Última hora de la novela: 2666 de Roberto Bolaño". *Anales de Literatura Hispanoamérica* 37 (2008): 107-129.
- Gascoigne, David. *The Games of Fiction: Georges Perec and Modern French Ludic Narrative*. Bern: Peter Lang, 2006.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.
— . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (1962) Madrid: Taurus, 1989.
- Gerli, "Michael. "Textualidad y autoridad: hacia una teoría de los orígenes de la escritura señorial (el caso de *El Libro del Conde Lucanor*)."
Propuestas teórica-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval. México: Instituto de Investigaciones, 2003.
- Giardinelli, Mempo. "Entrevista: Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli". Williams John Nichols, ed. *Revista Iberoamericana* 231. LXXVI (2010): 495-506.
- Gil Gonzalez, Antonio J. "En la frontera meta. Coordenadas para una cartografía de la metaficción hispánica y peninsular". *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. 20-22 (2011): 67-92.
— . "Variaciones sobre el relato y la ficción". *Revista Anthropos* nº 208 (2005): 9-28.
- Gilman, Caludia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Glantz, Margo. "Saña". *Escritores duplicados/ Doubles d' ecrivains*. Bellatin, Mario. México: CONACULTA, 2004.
- Godzich, Wlad y Nicholas Spadaccini. "Introduction: Toward a History of Literature."
Literature among Discourses: The Spanish Golden Age. Minneapolis: University of Minnesota, 1986.
- Goloboff, Mario. *Julio Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- Gómez Redondo, "Historiografía Medieval". *La prosa y el teatro en la Edad Media*. Carlos Alvar, Ángel Gómez Moreno y Fernando Gómez Redondo, eds. Madrid: Taurus, 1991.

- Gómez Redondo, Fernando. *Historia de la prosa medieval castellana*. Volumen. 1. Madrid: Cátedra, 1998.
- González González, Daniuska. “«El mar de la mierda de la literatura». La narrativa metaficcional en *2666*, de Roberto Bolaño”. *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Daniel Altamirano y Esther Smith, coord. Buenos Aires: Dunken/ Centro de Estudios de Narratología, 2008.
- González Palencia, Ángel. *Disciplina Clericalis*. Pedro Alfonso. Madrid: Granada, 1948.
- Grompone, Romeo. *Las nuevas reglas de juego: Transformaciones sociales, culturales y políticas en Lima*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1999.
- Gullón, German. *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Madrid: Caballo de Troya, 2004.
- Harvey, David. *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. (1990). Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Hayot, Eric. “Immigrating Fictions: Unfailing Mediation in Dictée and Becoming Madame Mao.” *Contemporary Literature* XLVII: 4 (2006): 601-635.
- Herlinghaus, Hermann. “Placebo Intellectuals in the Wake of Cosmopolitanism: A ‘Pharmacological’ Approach to Roberto Bolaño’s novel *2666*.” *The Global South* 5:1 (2011): 101-119.
- Herralde, Jorge. “Bolaño, trapequista sin red”. *La Vanguardia*. 17 julio 2003.
 —. “Mario el Mutante”. *El optimismo de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009. Pp. 74-75.
 —. *Para Roberto Bolaño*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- Holub, Robert. “Teoría de la recepción: La escuela de Constanza”. *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. R. Selden, ed. Madrid: Akal, 2010.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University P, 2015.
- Huamán, Miguel Angel. “¿Narrar la crisis o crisis del narrar? Una lectura de la novela peruana última”. *Lienzo* 17 (1996): 409-428.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. 1938. Madrid: Alianza, 2012. 30
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.
 —. “Metafictional Implications for Novelistic Reference” *On Referring in Literature*. Ed. Anna Whiteside y Michael Issacharoff. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980). Ontario: Wilfrid Laurier University P, 2013.
- . *The Politics of Postmodernism*. (1989). London, New York: Routledge, 2002.
- Isser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura. Documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989.
- . “La lógica cultural del capitalismo tardío”. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trota, 1996.
- . *Periodizar los 60s*. Córdoba: Alción, 1997.
- . *Postmodernismo revisado*. Madrid: Abada, 2012.
- Juan Navarro, Santiago. *Posmodernismo y metaficción historiográfica. Una perspectiva interamericana*. Valencia: Universitat de València, 2002.
- Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Los Angeles: University of California P, 2013.
- . *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in Global Context*. Durham: Duke University P, 2011.
- Kurnick, David. “Comparison, Allegory, and the Address of ‘Global’ Realism (The Part about Bolaño)”. *Boundary 2*. 42:2 (2015): 105-134.
- Lacarra, María Jesús. *Cuentística medieval en España: Los orígenes*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1979.
- . “Introducción”. *Disciplina Clericalis*. Pedro Alfonso. Zaragoza: Guara Editorial, 1980.
- Ladagga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- . *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- Lafon, Michel y Benoît Peeters. *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.
- Lainck, Arndt. *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Berlín: Lit Verlag, 2014.
- Larsen, Neil. “¿Fin de la historia, o una historia de fines? Hacia un ‘segundo historicismo’ en la crítica latinoamerican[ist]a”. *Ideologías y literatura: Homenaje a Hernán Vidal*. Pittsburgh: Instituto internacional de literatura iberoamericana, 2006.
- Leenhardt, Jacques. “Los astronautas de la cosmopista”. Valentin Ferdinand, trad. *Nuevo Texto Crítico*. IV-8. (1991): 15-22.
- Leslie, Leslie. “The Work of Art in the Age of Unbearable Capitulation”. *Walter Benjamin*:

- Critical Evaluations in Cultural Theory*. Peter Osborne, ed. Vol. II. London: Routledge, 2005.
- Levinson, Brett. "Case Closed: Madness and Dissociation in 2666." *Journal of Latin American Cultural Studies: Travesía*. 18:2-3 (2009): 177-191.
- Lewis, Vek. *Crossing Sex and Gender in Latin America*. New York: Palgrave MacMillan, 2010.
- Lindsey, Claire. "Road to nowhere? Losonautas de la cosmopista by Julio Cortazar and Carol Dunlop." *Travel Writing, Form, and Empire: The Poetics and Politics of Mobility*. Kuehn, Julia y Paul Smethurst, eds. New York, NY: Routledge; 2009.
- López-Calvo Ignacio. "The Death of the Author through False Translation in Mario Bellatin's Orientalised Japan". *Bulletin of Latin American Research* 32:3 (2013): 339-53.
- López Degregori Carlos y Jorge Eslava. "La ciudad secuestrada: cuatro autores de la narrativa peruana de los noventa". *Lienzo* 22 (2001): 233-80.
- Lukacs, Georg. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Lyotard, Jean François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Catedra, 1987.
- . *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1985.
- "¿Qué es lo posmoderno?". *Zona erógena*. N^o 12. (1992): 1-10.
- Martinetto, Vitoria. "Palimpsestos en el universo Bellatin". *La variable Bellatin: Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Julio Ortega y Lourdes Dávila, comp. México: Universidad Veracruzana, 2012.
- Manzoni, Cecilia. "Ficción de futuro y la lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño". *Bolaño Salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau, eds. Barcelona: Candaya, 2008.
- Maurer, Karl. "Formas de leer". *Estética de la recepción*. José Antonio Mayoral, eds. Madrid: Arco/Libros, 1987.
- Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the western Pacific : an account of native enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. New York: Dutton, 1961.
- Martínez, Ricardo. "Más allá de la última ventana. Los marcos de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva". *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Patricia Espinosa H., ed. Providencia, Santiago: Frasis, 2003.
- Masoliver Rodenas, Juan Antonio. "Entre el abismo y la desdicha". *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona: Anagrama, 2011.

- Medina, Hernán. "La desapasionada pasión de Mario Bellatin". *Vórtice-Revista de literatura* 3 (1996): 63-71.
- Metz, Bernhard. "Travel Scepticism: On a Certain Critical Tone in Travel Literature." *Arcadia: Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 46-2. (2011): 253-271.
- Mignolo, Walter. "On Comparison: Who is comparing What and Why?" *Comparison: Theories, Approaches, Uses*. Rita Felski and Stanford Friedman, eds. Baltimore: The John Hopkins UP, 2013.
- Miklos, David. "Prologo". *Una ciudad mejor que esta. Antología de nuevos narradores mexicanos*. México: Tusquets, 1999.
- Miles, Valerie. "Vuelta al origen". *Archivo Bolaño. 1977-2003*. Juan Insua, dir. Barcelona: Diputació Barcelona, 2013.
- Morris, Adam. "Micrometanarratives and the Politics of the Possible". *The New Centennial Review* 11:3 (2012): 91-117.
- Motte, Warren. "Constraint on the Move." *Poetics Today* 30:4. (2009): 719-735.
- Muchnik, Mario. *Lo peor no son los autores. Autobiografía editorial 1966-1997*. Madrid: Taller de Mario Muchnik, 1999.
- Navarro, Santiago Juan. *Postmodernismo y Metaficción historiográfica: Una perspectiva interamericana*. Universitat de Valencia: Biblioteca Javier Coy, 2002.
- Nelles, William. "Embedding." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, eds. New York: Routledge, 2005.
- Nöth, Winfried. "Self-reference in the media: *The Semiotic Framework*". *Self-reference in the Media*. Winfried Noth y Nina Bishara, eds. Boston: Mouton de Gruyter, 2007.
- O'Connor, Patrick. "Cortazar's Afterlife: Haunting the House of Argentine Fiction". Conferencia. Latin American Studies Asociation Chicago 2014.
- Orejas, Francisco G. *La Metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- Ortega, Julio. "Noticia". *La variable Bellatin: Navegador de lectura de una obra excéntrica*. Julio Ortega y Lourdes Dávila, comp. México: Universidad Veracruzana, 2012.
- Orloff, Carolina. *The representation of the political in selected writings of Julio Cortázar*. Woodbridge: Tamesis, 2013.

- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo IV. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Palaversich, Diana. "Prólogo". *Obra reunida*. Mario Bellatin. México: Alfaguara, 2005.
- Palma Castro, Alejandro. "Un poeta latinoamericano en el D.F: irrupción poética de Roberto Bolaño". *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Felipe A. Ríos, ed. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- Pastén, J. Agustín. "De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 33:2 (2009): 423-446.
- Patán, Federico. "Explorando un cosmopista". *Julio Cortázar: Perspectivas Críticas. Ensayos inéditos*. Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez, coordinadores. Monterrey, México: Miguel Ángel Porrúa, 2012.
- Pauls, Alan. "El arte de vivir en arte". *Temas lentos*. Leila Guerreiro, ed. Santiago: Universidad Diego Portales, 2008. Pp. 166-184.
- . "La solución Bolaño". *Bolaño Salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriu, comps. Barcelona: Candaya, 2008.
- Pellicer, Rosa. "Parodia y Paradero: *Los autonautas de la cosmopista* de Julio Cortázar y Carol Dunlop". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 17 (2004): 33-47.
- Penix-Tadsen, Phillip. "Latin American Game Design and the Narrative Tradition". *Routledge Interdisciplinary Perspectives on Literature: Technology, Literature, and Digital Culture in Latin America: Mediatized Sensibilities in a Globalized Era*. Mathew Bush y Tania Gentic, eds. Florence, KY: Taylor and Francis, 2015.
- Piglia, Ricardo. "El socialismo de los consumidores". *Julio Cortázar. La biografía*. Mario Goloboff. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- Ponzanesi, Sandra y Daniela Merolla. *Migrant Cartographies: New Cultural and Literary Spaces in Post-Colonial Europe*. Lanham, MA: Lexington Books, 2005.
- Posso, Karl. "Cortázar and Bergson on the Road: Problems with Time and Rational Thought." *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 7-4 (2006): 307-320.
- Pratt, Mary Louis. *Toward a Speech Act Theory Discourse*. Bloomington: Indiana University P, 1977.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras*. Buenos Aires: Alfaguara, 1997.
- Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*. Madrid: Espiral Hispano Americana, 1995.

- Quesada Gómez, Catalina. *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arco Libros, 2009.
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State University P, 1987.
- “Otras teorías orientadas al lector”. *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. R. Selden, ed. Madrid: Akal, 2010.
- *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: Ohio University P, 2012.
- Raggio Miranda, Salvador Luis. “Hacia un canon perpetuo. Anatomías divergentes y derivaciones estéticas del corpus bellatiniano”. *Salón de anomalías. Diez lecturas críticas acerca de Mario Bellatin*. Lima: Altazor, 2013.
- Rama, Ángel. “La riesgosa navegación del escritor exiliado”. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca, 1993.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. 1982. México: Siglo XXI, 2004.
- Rawdon Wilson, R. *In Palamades' Shadow. Explorations in Play, Game & Narrative Theory*. Boston: Northeastern University P, 1990.
- Richard, Nelly. “Latinoamérica y la posmodernidad”. *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Hermann Herlinghaus y Monika Walter, eds. Berlin: Langer Verlag, 1994.
- Rincón, Carlos. “El territorio y el mapa: ¿Para qué metaficción?” *La no simultaneidad de lo simultáneo. Posmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995.
- Ríos Baeza, Felipe A. “Arturo Belano: el viajero en el tiempo”. *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. Felipe A. Ríos, ed. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.
- . *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen. Desestabilizaciones en el canon y la cultura*. Valencia: Tirant Humanidades, 2013.
- Rotker, Susana. *Autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal Paris-Marsella*. *Hispanérica* 14-40. (1985): 122-123.
- Rodenas de Moya, Domingo. “La metaficción sin alternativa: un sumario”. *Revista Anthropos* n^o 208 (2005): 42-49.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. “Novela y postmodernidad: Narrativa colombiana de fin de siglo”. *Cuadernos de literatura* 1-1 (1995): 11-21.
- Rufinelli, Jorge. “9 Temas y 62 Respuestas”. *Nuevo Texto Crítico* XXI. (2008): 41-42.
- Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debolsillo, 2013.

- . *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2002.
- . *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Sánchez-Prado, Ignacio M. "Introducción". *América Latina en la "Literatura Mundial"*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Shklovsky Viktor. *The Third factory*. Ann Harbor: Ardis, 1977.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois P, 1979.
- . "Metafiction." *The Iowa Review*. Vol. 1 N°4. (1970): 108-09.
- Seed, Patricia. *Ceremonies of Possession in Europe's Conquest of the New World*. Cambridge: Cambridge University P, 1995.
- Sparisou, Mihai I. *Literature, Mimesis and Play. Essays in Literary Theory*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1982.
- Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Sobejano Moran, Antonio. *Metaficción española en la postmodernidad*. Barcelona: Gyersa, Reichenberger, 2003.
- Solotarevsky, Myrna. *El espesor escritural en las novelas de Roberto Bolaño*. Rockville: Hispamerica, 2012.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. 1973. México: Alfaguara, 2006.
- Sommer, Doris. "Arte y responsabilidad". *Letral* 1 (2008): 128-144.
- . "Playing to Lose: Cortázar's Comforting Pessimism." *Chasqui* Vol. 8. N°3. (1979): 54-62.
- Standish, Peter. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina P, 2001.
- Stavans, Ilan. "Roberto Bolano's Ascent." *Chronicle of Higher Education* 55:7 (2008): 20-21.
- Strokes, Martin. "Marx, Money, and Musicians." *Music and Marx: Ideas, Practice Politics*. Regula Burckhardt Qureshi, ed. New York: Routledge, 2002.
- Suits, Bernard *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*. 1978. Ontario: Broadview P, 2014.
- Taylor, Stephanie y Karen Littleton. "Introduction" *Contemporary Identities of Creativity and Creative Work*. Farham, GBR: Ashgate Publishing Group, 2012. Pp. 2-9.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América*. México: Siglo XXI, 1987.
- . *Gramática del Decameron*. Madrid: Betancor, 1973.

- Trigo, Abril. "Algunas reflexiones acerca de la literatura mundial". *América Latina en la "literatura mundial"*. Ignacio M. Sanchez-Prado, ed. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Vargas Llosa, Mario. "La trompeta de Deyá". *Cuentos completos*. Julio Cortázar. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Vega, María José. *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica-Letras de Humanidad, 2003.
- Veres, Luis. *El sentido de la metaficción. De Woody Allen a Roberto Bolaño*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- Vich, Víctor. *El discurso de la calle*. Lima: Red para el desarrollo de las ciencias Sociales en el Perú, 2001.
- Vidal, Hernán. "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda". *Ideologies & Literature*. Vol. II. N°7. (1978): 45-67.
- Villoro, Juan. "Robinson deliberado". *Corrección de Pruebas en Alta Provenza*. Julio Cortázar. Barcelona: Nova Era, 2012.
- Volpi, Jorge. "Epílogo: Mario el Mutante". *Escritores duplicados*. Mario Bellatin, coord. Mexico: CONACULTA, 2004.
- Wacks, David. *Framing Iberia: Maqamat and Frametale Narratives in Medieval Spain*. Leiden; Boston: Brill, 2007.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-consciousness fiction*. New York: Methuen & Co, 1984.
- Walkowitz, "Close Reading in an Age of Global Writing". *Modern Language Quarterly* 74:2 (2013): 171-195.
- . "Comparison Literature." *Comparison: Theories, Approaches, Uses*. Rita Felski and Stanford Friedman, eds. Baltimore: The John Hopkins UP, 2013.
- . "Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer." *Contemporary Literature* XLVII: 4 (2006): 527-545.
- Wellmon, Chad. *Organizing Enlightenment: Information Overload and the Invention of the Modern Research University*. Baltimore: John Hopkins University, 2015.
- Williams, Raymond. *Culture and Society. 1780-1950*. New York: Columbia University P, 1953.
- . *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford, 1976.
- Wolf, Werner. "Is There a Metareferential Turn, and If So, How Can It Be Explained?" *The*

Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation. Werner Wolf, ed. Amsterdam, New York: Rodopi, 2011.

Woloch, Alex. *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel.* New Jersey: Princeton University P, 2003.

Yurkievich, Saúl. "Eros ludens: Juego, amor y humor según *Rayuela*". *Julio Cortázar: mundos y modos.* Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

—. "Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue". *Julio Cortázar: mundos y modos.* Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

Yúdice, George. "Postmodernity and Transnational Capitalism in Latin America." *On the Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture.* Minneapolis: University of Minnesota P, 1992.

Zamudio, Luz Elena. "La perversión en la *naturaleza muerta* creada por Mario Bellatin". *Territorio de escrituras: Narrativa mexicana del fin de milenio.* Nora Pasternac, coord. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005.