

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
MÁSTER EN ESCRITURA CREATIVA

Trabajo Fin de Máster

Convocatoria: 2015-2016



Gótico doméstico: Las formas del tiempo y el cronotopo en

***La ciudad ausente* de Ricardo Piglia**

Modalidad: Investigación

BLADIMIR A. DEL RÍO

Vº Bº Tutora

Mercedes Cubero Pérez

(Firma del profesor)

Índice fundamental

Introducción

1	De las categorías	6
1.1	Espacio y literatura	6
1.1.1	El cronotopo	6
1.1.2	La cultura	15
1.1.3	La palabra	26
1.1.4	El género	34
1.2	El cuento fantástico argentino en el último cuarto del siglo XX	46
1.2.1	Aspectos preliminares: la identidad, una vieja dicotomía	46
1.2.2	El cuento fantástico: el texto como pretexto	52
1.3	Ricardo Piglia: Entre el autor y su obra	63
1.3.1	Vida y obra	63
1.3.2	Corpus literario de <i>La ciudad ausente</i>	64
1.3.3	La máquina polifacética	67
1.3.4	El caleidoscopio	72
2	Las formas del tiempo y el cronotopo en <i>La ciudad ausente</i>	74
2.1	Resumen lógico del texto <i>La ciudad Ausente</i>	74
2.2	El cronotopo histórico y cultural	76
2.2.1	Cronotopo del gótico-doméstico	78
2.2.2	El héroe, su palabra: “La única conexión soy yo”	84
2.2.3	El héroe, sus fronteras: “Afuera estaba la ciudad”	87
	Conclusiones	89
	Bibliografía	92

Introducción

“Todo es posible, basta con encontrar las palabras”

Ricardo Piglia

El día 24 de Marzo de 1951, una noticia llamó la atención de los lectores del diario *El orden* de Buenos Aires. En la noticia principal el periodista da cuenta de unas trascendentales declaraciones hechas por el presidente del país, Juan Domingo de Perón, acerca de unos trabajos realizados en la planta piloto de energía atómica de la Isla Huemul, de San Carlos de Bariloche: *“Nuestro país produce energía atómica, revela el general Perón”*.

En una de las noticias más importantes para el país, Perón explica en un lenguaje técnico apropiado para la situación, sus *“conceptos”*, y se manifiesta confiado por los logros técnicos y económicos que adquiere Argentina respecto al mundo, ya que como bien se indica ha superado a gobiernos tales como Rusia o Gran Bretaña en la carrera atómica y, únicamente, es superado por Estados Unidos, que ya había probado material atómico contra Japón. La visión atómica de Perón es acogida con entusiasmo por la población y los órganos gubernamentales del país, suponiendo una declaración de intenciones socio-políticas respecto al resto de países y un triunfo del peronismo como corriente de pensamiento. En una de las noticias destacadas de dicho periódico, Ronald Ritcher, el científico alemán, jefe del proyecto, dio *“detalles técnicos y suministrará nuevas referencias”* (El orden, 25 de Marzo de 1951).

A partir de ahí, la noticia traspasa los límites del país generando una gran repercusión en los diarios estadounidense. Entre el 24 y el 28 del Mayo The New York Times se hace eco de la noticia, aunque guardando cierta distancia periodística: *“Él dice que (). Sostiene que (). Autoridades y expertos en EE UU se muestran escépticos”*.

Meses después de esperas y pruebas, Hans Thirring, director del instituto de teoría física de Viena, se pregunta en un artículo: *“¿Es la bomba atómica de Perón una estafa?”*, donde plantea una hipótesis: *“Hay un 50% de posibilidades de que Perón sea*

víctima de ser un fantasioso, que sucumbió a sus propias ilusiones; un 40% de que sea víctima de un estafador; un 9% de que esté intentando engañar al mundo; y sólo un 1% de que esto sea verdad”; para concluir, con un tono irónico que, en el caso de que fuese cierto, “entonces (refiriéndose a Rícher) el premio Nobel vendría pequeño”.

En 1952 se demuestra que todo había sido un engaño elaborado por Roland Rícher, quien se había apoyado en las creencias obsesivas y supersticiosas de Perón para generar un relato fantástico y mantener intrigado a un país entero. En la novela *La ciudad*, uno de los personajes de Ricardo Piglia se refiere a este suceso histórico de la siguiente manera: “(Perón) Le creyó su historia fantástica () la ficción de un acento alemán. Todo es posible, basta con encontrar las palabras”.

A raíz de esta cita, nos sugiere una lectura de lo político desde una perspectiva de la novelística fantástica en Argentina, en la medida en que éste hecho produjo variaciones en el contexto político y social de aquel país. Para ello, planteamos una explicación de la intertextualidad en la obra *La ciudad Ausente* (Piglia (1992), 2013), porque hemos considerado que el autor Ricardo Piglia establece los modos de lo fantástico y la parodia estructural como estrategia para superar formas y convenciones culturales. El punto de partida que dio lugar a esta investigación es la percepción de que en Argentina, el estado, ha desarrollado un discurso de la gravedad científica, desde el principio del siglo XX, y que los temas que trabaja han tenido influencia en la literatura de escritores cuyas obras se enmarcan en la década de 1990, una vez que el país abandona las corrientes del populismo y de la dictadura para retomar la vía democrática.

El presente trabajo tiene, por lo tanto, interés por la novelística fantástica en Argentina y por la reflexión sobre el discurso científico, considerado “serio”, en la intersección entre un *discurso oficial*, el dinamismo histórico y las *estrategias paródicas* (Luís C. Cano, 2006; Mijaíl Bajtín, 1989).

En este orden de cosas, nuestro trabajo se inscribe en el estudio del género literario (Bobes Naves, 1993, 2008), la narratología (Bal, 1990), el dialogismo (Bobes Naves, 1992) y la translingüística (Bajtín, 1989). En él, vamos a realizar una lectura de *La Ciudad Ausente*, con la intención de dar una explicación sobre la relación de tiempo y espacio, en dos cronotopos que hemos identificado en la obra: Nos referimos

al cronotopo fantástico y al cronotopo de seguimiento; con el objetivo de que nos permitan establecer una explicación del valor estético de la obra.

Así, pues, nuestra hipótesis sostiene que las técnicas de parodia satírica, tales como el cuadro de costumbres, el patetismo, el lenguaje de analogía fantástica, el pastiche lingüístico y lo grotesco son elementos estructurales en la novelística de *La ciudad* cuya función en la palabra está orientada a romper su univocidad y a convertirla en doble. El método que proponemos es el estudio del enunciado conforme a la teoría del caleidoscopio (Piglia, 2000), donde un enunciado flexiona a otro y garantiza la apertura de significado.

Para ello vamos a estudiar los aspectos generales y específicos del género de novela fantástica en Argentina (García Ramos, 1990), desde los estudios sobre la novela y la teoría del cronotopo de Mijaíl Bajtín (Ibíd., Bajtín, 1989), para quien, éste último, la novela se constituye como lugar donde confluyen y organizan la polifonía de voces y el plurilingüismo de una cultura; lo mismo ocurre con las fuerzas ideológicas, en dinamismo opuesto, como características de un período y un espacio histórico dado.

De esta forma, también vamos a procurar hacer visibles cómo el autor ha procedido a estratificar el plurilingüismo en la novela, para mostrar el proceso de juego y máscara en *La Ciudad*, y a generar espacios virtuales, cuyo signo es la fractura de la identidad, el orden y el sistema del lector.

Dicho todo esto, dedicaremos un primer capítulo, titulado de las categorías, para explicar los aspectos teóricos:

- 1) las relaciones del tiempo y el espacio en literatura, para la que hemos establecido cuatro categorías según la teoría sociolingüística de Mijaíl Bajtín: el cronotopo, la cultura, la palabra y el género.
- 2) La genealogía del cuento fantástico en Hispanoamérica.
- 3) Aspectos teóricos y novelísticos del autor.

Un segundo capítulo incluye la explicación del cronotopo fantástico de la obra *La ciudad Ausente*, conforme a la teoría del cronotopo rabelaisiano, donde se incluye el estudio e interpretación del texto y el valor estético del mismo.

1 De las categorías

1.1 Espacio y literatura

1.1.1 El cronotopo

1.1.1.1 Aproximaciones al concepto de espacio

En un principio, consideramos que cualquier intento por definir el término *espacio* cae con frecuencia en la imprecisión semántica; sirva de ejemplo más relevante la situación que recoge el Diccionario de la lengua española (DRAE, 2016), que en su primera acepción recoge que se trata de una “*extensión que contiene toda la materia existente*”.

Así, piensa Gullón, que las “*dificultades para entender el espacio en abstracto, no impide al hombre su anexión*” (Gullón, 1980, pág.5), unas veces guiados por motivaciones sistemático-funcionales, en otras por artístico-ideológicas.

Por otra parte, la noción que tiene Kant se aproxima al concepto artístico sobre el espacio que estamos buscando, señalando que el espacio es una condición *a priori*, que participa de nuestra percepción sobre la realidad, a saber, representación del entorno exterior mediante un sentido interno y sujeto a un orden temporal.

Aínsa, siguiendo este pensamiento, por su parte, sostiene que:

“*Los objetos que asignan un espacio son aprehendidos no sólo por su forma geométrica y el carácter medible en que resume y simboliza el mundo exterior de las apariencias, sino también a través de una relación subjetiva compleja hecha de demostraciones, e intuiciones lógicas y estéticas*” (Aínsa, 2006, pág. 18).

Sin embargo, a pesar de las numerosas obras y disciplinas que han abordado el tema del espacio con mayor o menor acierto, hemos considerado que existen unos elementos intuitivos por el que el espacio se determina: en primer lugar, una *realidad lingüística* y, en segundo lugar, el *referente*. Este razonamiento supone que, a pesar de su complejidad a la hora de encontrar una definición, el sujeto posee una intuición de encontrarse incluido en un *espacio real-histórico*, en el que un *sujeto real-histórico*

tiene una disposición para expresarse en distancias y representar la realidad espacial a través de un *lenguaje común* (Ibíd., Bajtín, 1989).

En teoría de la literatura, la problemática del espacio en el texto, se refiere, en principio, a la relación del espacio artístico respecto a la realidad fuera del texto; de esta manera, la historia de la literatura ha mostrado la impronta que tiene el espacio físico para la conformación de conceptos que afecten a la cultura. Este es el caso de Barthes (Barthes [1971] citado por Bobes Naves [Bobes Naves, 1992, pág. 66]), quien ha denominado *función-signo* a la capacidad del sujeto para añadir valor sémico a los objetos que usa y “*por el hecho de usarlo se semiotizan adquiriendo la capacidad de connotar tiempo, clase social, gustos personales, ()*”. Así, en el siguiente fragmente de la Regenta (Leopoldo Alas Clarín: “La Regenta”. capítulo XVI), hemos encontrado un ejemplo que puede ilustrar esta característica:

“2 Ana Ozores no era de las que se resignaba. Todos los años, al oír las campanas doblar tristemente el día de los Santos, por la tarde sentía una angustia nerviosa que encontraba pábulo en los objetos exteriores, y sobre todo en la perspectiva de un invierno, <<de otro>> invierno húmedo, monótono, interminable, que empezaba con el clamor de aquellos bronces.

3 Aquel año la tristeza había aparecido a la hora de siempre”

En el fragmento, Ana Ozores se encuentra tranquila en el interior de un espacio doméstico y, desde allí, oye el repicar de las campanas que anunciaban la angustia de <<otro >> invierno -referencia temporal-. Alas Clarín, de esta forma, se encarga de marcar la importancia que tiene la visión de las campanas en el sobresalto emocional que experimenta Ana Ozores, para quien adquiere el valor negativo de lo *húmedo*, lo *monótono* y lo *interminable*; esto lo resume en una actitud de indolencia general por el paso de tiempo cuando dice: <<*aquel año la tristeza había aparecido a la misma hora*>>.

Por otra parte, Fernando Aínsa (Ibíd., Aínsa, 1977, pág.137-157) ha estudiado la evolución de los elementos espacio-temporales en la identidad cultural en Hispanoamérica a través de la literatura, y recoge, como rasgo característicos de aquel continente, dos tipos de movimientos: centrípeto y centrífugo como consecuencia de las

tensiones de fuerzas socio-políticas, que han configurado la representación espacial que muestra la literatura del siglo XX:

- a) En primer lugar, el movimiento centrípeta desde las ciudades hacia la selva (mediados del siglo XIX hasta principio del siglo XX), donde se hace una reflexión sobre los beneficios de los entornos naturales frente a los proyectos modernista y las políticas económicas.
- b) En segundo lugar, el movimiento centrífugo del campo a la ciudad (desde mediados del siglo XX), donde el hilo conductor consiste en la reflexión crítica sobre la ambivalencia de los proyectos modernizadores, la huella inmigrante y la sociedad posthumana.
- c) Por último, desde el último cuarto de siglo, la literatura ha mostrado una tendencia a representar los no-lugares; que recogen espacios multipantallas, sin vínculo a la historia, a la relación y a la identidad, *para “narrar la no-experiencia que dan lugar a una situación cómico-patética, puesto que la única experiencia narrable es la de la falta”* (Augé, 2008, pág. 57).

La ficción, como se puede observar, se encuentra recorrida por constantes referencias a objetos, personajes históricos y lugares no literarios conviviendo con aquellos mundos propios que crea la obra artística, sin que se pueda atribuir un valor conforme a los principios de lo verdadero y lo falso.

Así, pues, consideramos que la ciudad de Vetusta, en la obra *La Regenta* no se refiere a una ciudad suspendida, únicamente, en la imaginación de su autor, sino que guarda rasgos característicos para referirse a una realidad extralingüística como ha considerado la crítica (Sobejano, 1973, págs. 160-162). Por otro lado, a pesar de que todo el mundo está familiarizado o tiene alguna idea sobre la ciudad de Buenos Aires, sin embargo, el Buenos Aires que aparece en la novela *La Ciudad Ausente* (Ibíd., Piglia, 2013) no se puede considerar que se trate del mismo Buenos Aires que, por ejemplo, en el de *Operación Masacre*(1957) de Rodolfo Walsh; e incluso, no se trataría del mismo Buenos Aires del cuento, de este mismo autor, *Esa mujer*, sino porque, como ha señalado Meike Bal (Bal, 1990), hay diferentes textos que narran una misma historia. No obstante, se presentan de tal forma que en todos los textos asumimos que se refiere a una imagen cultural común sobre la capital argentina, e, incluso, como es nuestro caso, la referencia de aquella ciudad proviene de la imagen que obtenemos de su

representación en la televisión, el cine, las imágenes, etc. Asimismo, lo ha reconocido Meike Bal:

“El concepto de lugar se relaciona con la forma física, medible matemáticamente, de las dimensiones espaciales. Por supuesto sólo en la ficción; esos lugares no existen tal como lo hacen en la realidad. Pero nuestras facultades imaginativas piden su inclusión en la fábula” (Ibíd., Bal, 1990, pág. 101).

En fenomenología y psicoanálisis, Gastón Bachelard (1986), en su obra *La poética del espacio* establece un método para el análisis del fenómeno y de la psicología de la imagen poética sobre el espacio subjetivo en literatura. Aunque no establece una definición sobre espacio, explica técnicas y efectos del espacio de la casa como una metáfora de habitáculo del ser. La crítica que sugiere, al respecto, se refiere a la posibilidad de que la imagen que alberga la casa, en tanto receptáculo del alma, sobre el que construye su explicación, quede en la obsolencia en tanto que el valor y las características de la casa cambien funcional y culturalmente. Así es como él mismo reconoce en las casas de las ciudades, donde este modelo no se ajustaría a la realidad, como consecuencia de que la forma que tiene no se ajusta a la distribución *entrada-buhardilla-sótano* que él plantea. Sin embargo, como aspectos técnicos que aporten sentido sobre la cualidad de la literatura para dar forma a aquellos aspectos del ser humano inaccesible y que son irracionales, si consideramos su contribución en la discusión arriba/abajo, dentro/ fuera y profundidad. Respecto a lo adecuado como material de análisis, consideramos que no presenta un método científico cuantificable respecto al hombre real e histórico y su estudio relegaría a conceptos muy amplios y demasiado abstractos para nuestra investigación.

En semiología, Bobes Naves explica la relación del espacio y el tiempo desde la perspectiva de signo lingüístico, que el novelista selecciona, organiza y presenta en un tiempo literario; asimismo, mediante manipulación del discurso, puede hacer referencia a tiempos temporales en el texto, en relación de datos con los personajes o en relación con la acción, así como también hace referencia a una realidad temporal extralingüística (Bobes Naves, 1993).

Por otro lado, coincidimos en que para la noción de espacio narrativo, en el ámbito de una sociedad, igualmente se precisa del sistema de la lengua como elemento

de mediación (Calvo Pérez, 1994, págs. 20-22) y configuración en la medida en que relaciona la obra con un entorno social, político e histórico en la que se enmarca.

Tomamos esta consideración sobre la relación entre espacio ideológico y literatura de Mijaíl Bajtín (Ibíd., Bajtín, 1989), quien desarrolla las líneas de una poética sociológica y cuya aportación, desde el modelo sociolingüístico sobre el espacio narrativo, y su correlación con el tiempo, plantea el diálogo social como la versión de “*la teoría de la relatividad en las ciencias humanas*” (Grandes Rosales, 1994, pág. 58), en la que tiempo y espacio son dos partes de una misma cosa. El lenguaje, por lo tanto, en su función de elemento de transmisión ideológica entre los individuos y el mundo, establece puntos de referencia que dotan al espacio de un contexto específico, positivizando de esta manera, la psicología individual del observador-hablante.

Por tanto, el *espacio*, en su perspectiva de narrar acontecimientos sobre una realidad del mundo, debe presentar de una manera adecuada las dimensiones de la realidad a la que alude; es decir, aportando toda aquella información relativa a los personajes, como a los espacios donde dichos acontecimientos ocurren. Así piensa De Juan Ginés cuando sostiene que:

“De un lado [el espacio], necesita ser percibido por el narrador o uno de los personajes que participan en la acción que se desarrolla en dicho espacio; de otro, el espacio necesita del sistema de la lengua, ya que la única forma que tiene el espacio de conformar esos lugares pasa inevitable y únicamente por el sistema de la lengua” (de Juan Ginés, 2004, pág. 14).

En la configuración de los espacios de la novela, por tanto, la relación subjetiva del *autor-narrador*, arriba mencionada, adquiere una mayor relevancia expresiva del lenguaje que, por ejemplo, en un texto científico donde primará un carácter objetivo, al mismo tiempo que la realidad presentada en la novela es aceptada, por un receptor universal, sin que las diversas perspectivas, en ningún caso, sean excluyentes entre sí. De ahí que no se considere el espacio, que el autor presenta en un texto, como un espacio neutro, sino como un elemento construido, que atiende a unas intenciones organizadoras y expresivas, de gran importancia en la comunicación literaria.

En este orden de cosas, empezamos a distinguir factores claves que determinan la relación entre esos espacios, que los escritores han ido representando en los textos narrativos. Así, pues, se pueden identificar:

- 1) Un observador que realiza la función de *autor-narrador* con *intención ideológica*.
- 2) Y el sistema del lenguaje como *medio* moldeable dentro de una realidad socio-histórica determinada.

1.1.1.2 La relación del tiempo y el espacio en literatura

En las siguientes páginas vamos a explicar la relación del tiempo y el espacio como unidad narrativa en literatura. Mientras las tesis formalistas, que estudian la literatura como un conjunto de procedimientos autónomos, o la estilística, que estudia como categorías neutras dentro del texto (Bobes Naves, 2008), por otro lado Bajtín desarrolla su línea de pensamiento conforme a la relación que existe entre espacio ideológico y literatura desde la perspectiva del concepto de *cronotopo*. Por tanto, ha señalado que:

“Vamos a llamar cronotopo a la relación (<<tiempo y espacio>>) a la conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en literatura () Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura () En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto () el cronotopo tiene una importancia esencial para los géneros () el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo”(Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 237-238).

Este autor ha planteado su estudio sobre el cronotopo como si fuera una metáfora de la teoría de la Relatividad de Einstein para explicar la relación entre el espacio y el tiempo que ocurre en literatura; sin embargo, se desliga de esta cuando sostiene que aquello que refiere su carácter indisoluble se encuentra tomado del mundo empírico y atiende, únicamente, al estudio de la unidad artística.

Advierte una estructura cíclica que se repite en la cultura y que abarca la totalidad de la vida de los individuos y la naturaleza, planteando, de esta forma, la tesis de que en la historia de los géneros literarios existen categorías narrativas espacio-temporales que les permiten constituirse en una sucesión dinámica y abierta.

En literatura, sostiene Bajtín que la relación del tiempo y el espacio tiene gran importancia para la constitución de los géneros, así pues, tanto el género como los subgéneros se encuentran determinados por el cronotopo y, además, en el caso de la novela, la categoría temporal se establece como principio estructural de la misma (Ibíd, Bajtín, pág. 238).

Como categoría de la forma y del contenido, el cronotopo cumple la función de determinar la imagen del hombre respecto al arte, la ciencia y la ética. Sostiene, siguiendo el pensamiento kantiano, el espacio y el tiempo como forma indispensable para todo conocimiento desde el punto de vista de las percepciones y representaciones elementales, pero se desmarca de esta línea de pensamiento en la medida en que piensa en ellas como una forma intencional de la realidad; es decir, plantea la necesidad de encontrar un modo de discurso que transmitiese la carga de contenido entre el sujeto y el objeto artístico (Ibíd., Grandes Rosales, 1994).

Según este pensamiento, los objetos de la experiencia artística no se encuentran definidos a través de conceptos materiales abstractos, como pueda ser los signos lingüísticos porque, según él su conocimiento se produce como una proyección de la intencionalidad del artista. Así, pues, piensa que todo sentimiento carente del objeto que le dé sentido, se reduce a un estado “*psíquico puramente factual, aislado y estructural*” (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 20); por otra parte, Bajtín considera que una obra de arte, entendida como material organizado, tiene sentido en tanto que son formas de la expresión de valor espiritual y material del hombre estético.

Asimismo, considera que el contenido de la actividad estética dirigida hacia la obra debe constituirse como el objeto de análisis del estudio estético y denomina a ese contenido, el *objeto estético*, y a la estructura la denomina *arquitectura del objeto estético* (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 23).

Respecto a la arquitectura, por otra parte, Bajtín distingue formas arquitectónicas -aquellas formas de valor espiritual y material estético- y formas

compositivas –aquellas formas de carácter teleológico, utilitario, etc.- cuya función en el sistema consiste en organizar el material, y se encuentran orientados hacia la valoración técnica. Así, por ejemplo, en el caso del humor, la heroificación, etc.; considera que son *formas puramente arquitectónicas*; por otra parte, el poema, el relato, la novela corta, etc., considera que son *formas puramente compositivas*-o de género-; por último, el capítulo, la estrofa, el verso, etc., *son elementos compositivos* (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 26) .

Bajtín critica en *El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria* (Ibíd., Bajtín, págs. 13-77) que en la línea de pensamiento de la estética material no se produce una diferenciación entre las formas compositivas y las arquitectónicas; e, incluso, en los casos más extremos como en el formalismo ruso, las formas compositivas y de género no se encuentran delimitadas, como tampoco existe separación entre las formas lingüísticas y las compositivas.

Respecto a las tesis materialistas-formalistas y, en particular, con la línea de pensamiento sincrónico desarrollada por Sklovski (Bobes Naves, 2008; Piglia, 1986), para quien el valor de un objeto estético o literariedad, esto es, “*conjunto de rasgos y características que transforman una expresión lingüística en expresión literaria*” (Roman Jakobson [1960] citado por Bobes Naves, 2008, pág. 212), ha de estudiarse como un proceso autónomo donde las formas y los procedimientos literarios se desarrollan conforme a una relación entre *automatización, parodia y renovación* (Ibíd., Piglia, 1986, pág. 65). Por tanto, concibe que una vez que una forma surge, se produce un proceso que conlleva su automatización y su posterior parodización. Respecto al método formalista sobre literariedad de Sklovski (Ibíd., Bobes Naves, 2008 ; Piglia, 1986), se ha criticado que plantea una explicación muy mecanicista sobre el concepto de literariedad, en la medida que no considera el *relativismo histórico* y el *proceso dialógico* que recoge la estratificación del lenguaje. Así como tampoco considera la distancia entre el momento de producción y el de lectura; es decir, establece en el sistema literario la causa última de la literariedad, pero no considera aquellos rasgos históricos y culturales específicos que produce que un texto se transforme en literario.

Por otra parte, la tesis de Bajtín supone una superación del debate en torno a la función del objeto literario en la sociedad, si bien debía organizarse el texto conforme a las leyes de verosimilitud de los textos realistas o, si por el contrario, la literatura

debería estudiarse como un objeto autónomo, ligado a la evolución histórica y a las temáticas que desarrollan una cultura. Así, primero, las tesis sobre la distancia del texto derivada de la escuela de fundación alemana – Brecht, Benjamin y Eisler-, la teoría de la desfamiliarización del formalismo –Sklovski, Zirmuski- y, después, el estructuralismo - Tinianov, Jakobson- han intentado encontrar constantes en los textos lingüísticos y literarios que respondan a la función del objeto estético.

En este orden de cosas, ha señalado Bajtín que la discusión sobre la literariedad en la novela se encuentra constituida sobre fuerzas culturales que operan en una relación de diálogo social sobre el plano espacio-tiempo; es decir, que cambian respecto a la coyuntura socio-histórica en convivencia conflictiva, ofreciendo diversos puntos de vista y nuevos horizontes culturales.

Ello implica revisión del planteamiento sincrónico del formalismo ruso para quienes consideran la indisolubilidad entre la fábula y la trama. De esta forma, él concluye que mientras la fábula supone una sucesión cronológica de los acontecimientos, la trama pueda corresponderse a una disposición intencional ideológica-social de esos mismos acontecimientos, lo que supone que no se trata de un mismo término y, por tanto, puedan dársele el mismo valor de estudio. Así, pues, los aportes teóricos sobre el *relativismo histórico* y la *relación dialógica*- heredada de Tinianov y Jakobson- que se produce en el plurilingüismo social, permiten al grupo de Bajtín determinar que si el tiempo y el espacio son dos aspectos que abarcan toda la experiencia empírica, de la misma forma, en el texto narrativo, el espacio está combinado con el tiempo de la narración y puede abordarse como una categoría para el estudio de la cultura.

De esta forma, la relación del tiempo y el espacio en narrativa ha sido objeto de estudio en el texto humorístico como principio de la estructuración artística, en la medida en que *“ha elaborado un punto de vista propio acerca del mundo y formas especiales para reflejarlo artísticamente, en oposición a la cultura oficial”* (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 487). En el caso de los estudios sobre *El cronotopo rabelaisiano* (Ibid, Bajtín, págs. 318-357), Bajtín ha señalado que el rasgo sobre el que se estructura su obra es la proporcionalidad con intención de generar reflexión sobre normas y convenciones socio-históricas; es decir, los aspectos corporales y fisiológicos son los elementos constitutivos de distancia artística respecto a la certeza lectorial, que en

palabras de Bobes Naves (Ibíd., Bobes Naves, 1993) supone un extrañamiento o desfamiliarización del uso automático y habitual del lenguaje del lector respecto al lenguaje del texto. Esto supone que si en un principio el lenguaje cómico posee una referencia extratextual respecto a la estructura y la forma de la novela, por otra parte, esa referencia no existe tal cual se ve en el texto, sino que confluye en la novela como sistema subordinado a la estructura de la cultura.

El cronotopo, pues, resulta, además de una disposición de orden espacial y temporal en el texto, un vínculo para estudiar los textos literarios en la medida en que plantea un estudio de la palabra respecto a los espacios sociales, históricos, la voz del narrador representado y los sistemas que otorgan sentido a dicho texto, pues como indica María Jesús Ibáñez que, algunos conceptos, pese a suponer realidades abstractas, su enunciación y comprensión están sometidos a un régimen espacio-temporal que delimita su sentido dentro de una cultura (Ibáñez, 2013, págs. 33-34).

Bajtín, por tanto, frente a la forma pensada como material, sostiene que se convierte en un tipo de sistema externo a la cual le faltan elementos que le otorgan valor y que, dicho valor, sólo es posible alcanzarlo en el diálogo cultural. En el caso de que no se considere la función de los aspectos de la cultura sobre el texto, no se explica la tensión emocional volitiva de la forma; es decir, su capacidad específica de expresar ciertas relaciones valorativas del autor y del observador con algo que está fuera de la materia (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 20).

1.1.2 La cultura

Una vez señalada la relación entre espacio y tiempo en literatura, así como la impronta que tiene desde los aspectos intencionales del autor, vamos a estudiar el texto literario como un fenómeno cultural y como un acto de la comunicación literaria y, para ello, vamos a explicar conceptos tales como el carnaval, la parodia, teniendo presente el concepto de valor.

Para Bajtín, existen dos polos creadores de la vida de un lenguaje cultural: por un lado, se encuentran las fuerzas de unificación y centralización que representa la cultura oficial; y, por otro lado, se sitúan las fuerzas de dispersión o descentralización que se han manifestado en los discursos de las clases populares, de la novela ejemplar, del cuento gótico, del cuento fantástico, de la ciencia ficción, etc.; sin embargo, estas

fuerzas no se encuentran aisladas ni quietas en la cultura y en cada individuo, sino que operan en una relación de dinamismo histórico, opuesto y circular entre lo propio y lo ajeno.

Mediante la máscara de carnaval, la parodia, el desajuste y el exceso, la vida social e ideológica de la cultura popular se hacía visible y compartía el mismo espacio por unas horas junto a la cultura oficial. Así, pues, una vez al año, desde la Edad Media, la risa carnavalesca ha intentado desestabilizar las certezas y expectativas sobre las que se edifican los pilares del discurso oficial a través de la *lógica del doble* (Ibíd., Grandes Rosales, 1994).

Esta lógica supone un reconocimiento de la naturaleza conflictiva del hombre contemporáneo, y por ende, en ella, según ha señalado Bajtín, frente a la sociedad medieval; el carnaval tiende a la polifonía, y al diálogo social, así como a una inversión jerárquica del orden social y a la parodia como forma de transgredir el discurso oficial. Del mismo modo, frente a los principios que rige la lógica de lo verdadero y lo falso, plantea la máscara como medio para la reflexión sobre aspectos tales como la ambivalencia y la ambigüedad que existe en el mundo. Así, sostiene Kristeva (1966), que: *“Ya que al no poder destruir la verdad simbólica (significado único) la palabra carnavalesca rompe su univocidad y se convierte en doble, lo que garantiza la apertura significativa”* (Ibíd., citado en Grandes Rosales, 1994, pág. 120).

De esta forma, la tesis bajtiniana dota al carnaval de potencial subversivo, en la medida en que el diálogo entre las clases sociales se ha regido por la naturaleza conflictiva de la historia.

Por otra parte, en sus estudios sobre la novela de Dostoievski, trata las formas variables de representación histórica del lenguaje, que traspasa los niveles sociales de los discursos conflictivos de los personajes y coexisten en un dialogismo consustancial en el mundo de la obra; es decir, su modelo, intenta captar la tendencia de los personajes a expresarse, teniendo en cuenta la ideología de otros personajes; esto es, a aceptarla, a cuestionarla y a rechazarla de la manera que ocurre en la vida real (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 165).

Se puede considerar que, si bien, Bajtín, no plantea una metodología sobre la novela como un acto de comunicación literaria, al concebir la narración en términos de

polifonía de voces y dialogismo social, los aportes de este autor se pueden considerar como embrionarios para los actuales modelos de estudios sobre literatura.

Sin embargo, dichos aportes teóricos no se comprenderían sin el vínculo de discrepancia teórica respecto a la teoría literaria del formalismo, el psicoanálisis freudiano y la lingüística estructuralista. Así mismo, su explicación sobre el modelo sociolingüístico del lenguaje guarda relación epistemológica con *El signo ideológico y la filosofía del Lenguaje* (1930) de Valentín Voloshinov y los aportes realizados por Medveded, en lo que se ha denominado *El círculo de Bajtín*.

El círculo de Bajtín

Los orígenes de la escuela de Bajtín se sitúan en 1918 en un seminario al que se denominó *Seminario neokantiano*, y al que acudían junto a él, Voloshinov y Medveded. Entre los artículos más discrepantes de este grupo, el que dedicaron al *Freudismo* (1927) y *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (1930), presentado bajo el nombre de Voloshinov, y *El método formal en las ciencia literaria* (1929), que fue presentado bajo el nombre de Medveded. En consonancia con esta línea de pensamiento, surge la crítica a los planteamientos formalistas en el trabajo titulado *El problema del contenido, del material y la forma* (Ibíd., Bajtín, 1989, págs. 13-75).

Bajtín critica la premisa sobre la cual se sustentan los pilares del pensamiento de la estética formalista. Coincide en señalar una relación: base material y superestructura ideológica como componentes del lenguaje literario, aunque, frente al estudio de la literariedad en la base material que propugna el formalismo, el grupo de Bajtín plantea como punto de partida un estudio sobre la superestructura ideológica. Además, señala que la sociedad se encuentra constituida por un cosmos lingüístico, donde diferentes formas del lenguaje se encuentran en pugna por el control del signo cultural.

Así, pues, en la medida que el arte se encuentra implicado dentro de la unidad cultural, el punto de vista del artista toma el material en las fronteras de su dominio; sin embargo, dicho dominio, sostiene Bajtín, no se encuentra enmarcado en un espacio físico, ni tampoco se encuentra constituido sobre la base subjetiva del autor, sino que se establece en la frontera en una relación de tensión bajo un sistema circular entre los niveles externo y el nivel subjetivo del artista. Así señala que la unidad del sistema de la

cultura recorre todos los aspectos que abarca la vida de la cultura, y que el arte cultural como tal es dinámico entre el nivel físico y subjetivo.

Por eso, frente a la línea de pensamiento de Mukarowski, para quien los principios que rigen el contenido social mantenían una inclinación al equilibrio de la forma, y cuyas convenciones se alteran por una innovación estética o un quebrantamiento de la norma ocurrida de manera aislada en la base material, Bajtín y Voloshinov consideran que la dinámica de la sociedad muestra una tendencia a un discurrir circular de la materia ideológica en la superestructura.

Sostiene Grandes Rosales (1994), sobre Mukarowski, que él enfrenta de manera airosa una de las limitaciones más importantes de las tesis formalistas: la función estética abandonaba su concepción de materia que definía los textos para manifestar una naturaleza intencional y variable. Así, pues, reemplaza el concepto de obra literaria desde el objeto hacia el de sistema de valores y, de manera que permitía su evaluación como un sistema artístico, orientado hacia la recepción.

Más adelante, en su escrito *Función, normas y valor estético* (1936) sobre la norma, el valor y el objeto estético, Mukarowski tiende a la consideración de la sociedad como un “todo” relativamente homogéneo, uniforme, en el que no existen conceptos tales como *dominio o separación de clases*. Por lo tanto, frente a la relación colectividad socializada e individuo asocial del pensamiento desarrollado por Durkheim o la relación entre lengua y habla de Saussure, Mukarowski considera la existencia de normas colectivas en relación directa a la creación artística individual (Ibíd., Grandes Rosales, 1994).

De esta manera, frente al formalismo, Mukarowski desarrolla una línea de pensamiento por la cual la literariedad de un texto se puede explicar como el producto de la creatividad del hablante sobre el canon de estética establecido de manera colectiva. En su aporte a la teoría de la literatura, por tanto, se puede destacar que establece un vínculo de carácter social frente al texto para dar respuesta a los problemas que se le planteaban al formalismo y que consideraban un estudio de la literariedad como conjunto de mecanismos.

Por su parte, el círculo de Bajtín termina el debate iniciado por el marxismo y, continuada por las tesis formalistas, sobre la relación entre forma y contenido,

orientándola hacia una teoría que supone una estructura textual para todos los niveles lingüísticos.

1.1.2.1 Concepto de valor

En un principio, aquello a lo que se refiere *El círculo de Bajtín* con el término *valor*, supone una intención o propósito que justifica una actividad. Así, de esta forma, todo discurso se orienta hacia un valor, e incluso, en el caso de los discursos científicos, cuya orientación se constituye sobre la premisa de la consecución de la realidad objetiva, también se encuentra orientada hacia un valor.

Por otra parte, en *El problema del contenido, el material y la forma* (Ibíd., Bajtín, 1989, págs. 13-77), Bajtín ha señalado que en cierto modo las metáforas habituales con las cuales reducimos la experiencia, contienen, por otra parte, una verdad objetiva, en la medida en que se encuentra referida hacia algo, y, que ese algo se encuentra ligado a una realidad extralingüística.

Así, pues, respecto a la actividad estética, el valor se concibe como una respuesta emocional-volitiva del creador o del receptor respecto a un objeto artístico y, en consecuencia, la forma supone un tipo de organización externa, a la cual le falta un elemento que lo dote de valor. Además, la atención exclusiva hacia ésta deja sin explicación aquella tensión de tipo emocional; esto es, la capacidad específica del objeto para expresar relaciones de valor del autor frente al material extralingüístico.

Sin embargo, frente a un primer momento donde el valor se concibe de manera individual, aleatoria, tal concepto, en un estadio posterior, admite un valor con mayor grado de implicación respecto a las teorías sociotextuales; o lo que es lo mismo, implica un proceso por el cual el texto adquiere un nuevo interés u horizonte, en la medida en que se produce una identificación con aquellos valores que conforman el sistema político, filosófico o ético dentro de una sociedad; y cuya impronta radica en que se encuentra en una disposición dinámica y circular respecto al individuo.

Hirspkop ([1981] citado en Grandes Rosales, 1994) ha señalado que este cambio de orientación se debe a la influencia de Medvedev a la *Crítica del método formal* (1929), donde defiende la noción de evaluación social sobre la de valor; porque

su perspectiva intenta dar una respuesta sociológica y modulada por el código común de una esfera ideológico-colectiva sobre la problemática de la literariedad en el texto.

Por tanto, la evaluación social-ideológica implica, además de una finalidad de un sujeto respecto a un objeto, que haya un sistema de ideas coherentes, una perspectiva o visión del mundo cuyo germen se encuentra en los diversos grupos sociales, y donde queda legitimada su identidad ideológica; por otra parte, para Bajtín, respecto a la línea de pensamiento que desarrolla Medvedev, considera que el lenguaje no sólo materializa un punto de vista individual donde agota todas las finalidades de los enunciados literarios, sino que, además, supone la manifestación del individuo como una identidad social. Así, pues, las tesis de Bajtín son deterministas en la medida en que considera a la cultura como elemento que organiza el plurilingüismo ideológico.

Consecuentemente, coexisten en todas las épocas y momentos de la vida social-ideológica una multiplicidad de lenguajes cuya constitución se debe a aspectos totalmente diferentes, ya que como indica Hirshkop (Ibíd., Hirshkop [1999] citado en Grandes Rosales, 1994), en cada punto de vista se describe además un interés, el cual se refiere no sólo a una perspectiva, sino también a un grupo de normas aceptadas colectivamente. Por otra parte, sostiene Grandes Rosales (1994) que no existe un plano en el que se puedan comparar los lenguajes del plurilingüismo, salvo que estos se refieran a puntos de vista específicos.

Así mismo, sostiene Bajtín (Ibíd., Bajtín, 1989) que, en la medida en que se hacen evidentes los aspectos intencionales de la estratificación del lenguaje literario, se pueden colocar en una misma serie aquellos fenómenos heterogéneos desde un punto de vista metodológico, tales como dialectos profesionales, sociales, conceptos acerca del mundo y obras individuales, etc.; porque existe en su aspecto intencional el plano general en el que pueden compararse dialógicamente.

Además, señala Grandes Rosales (Ibíd., Grandes Rosales, 1994) que la relación dialógica específica, dentro de un lenguaje, puede ser percibida como un punto de vista sobre el mundo; y, por muy diferentes que resulten las fuerzas sociales que generan la estratificación plurilingüe, siempre actúa de manera relativa sobre el lenguaje de ciertas intenciones y acentos.

Así, pues, esto ha dado origen a que Ken Hirshkop (1999) vea la teoría de Bajtín desde una perspectiva que supone una descripción de un lenguaje democrático, en la medida en que, por dialogismo, entiende un proceso que supone la modulación del significado cultural en concordancia con un diálogo en los diferentes niveles de la sociedad. Al respecto, sostiene Grandes Rosales que aquello que permite la coexistencia de diferentes estilos en una lengua, se refiere a la participación de una visión del mundo compartido dentro de la red intersubjetiva de valores y deseos sociales como un punto de vista interesado y modulable (Ibíd., Grandes Rosales, 1994).

Consecuentemente, en el caso que se entienda la dialogía como una contaminación del significado, lo estamos identificando epistemológicamente con la proyección misma por parte de Voloshinov (1930), para quien la palabra representa unos valores derivados de los usos del habla dentro de la cultura, y donde el enunciado se une y se altera en correspondencia directa, similar a un diálogo, con tales valores. Igualmente, si por una parte la teoría bajtiniana considera el estilo como la forma de la ideología, por otra parte supone cierto determinismo cuando considera la ideología como una reducción de la heterogeneidad de las formas de la lengua.

1.1.2.2 La relación autor-héroe-lector

Respecto a la conciencia del autor frente a la de los personajes, Bajtín considera que los objetos de la experiencia no se encuentran definidos por una conceptualidad abstracta ya que considera que su inteligibilidad es el fruto de una proyección de la intencionalidad del autor, la cual es legitimada, en última instancia, por la cultura. Así, pues, considera una necesidad de establecer el objeto novelesco en el marco de la filosofía estética general.

Por su parte, distingue tres ámbitos diferentes donde opera la cultura: la ciencia, la estética y la ética. Aquello que supone lo específico de la actitud creadora se va a definir como una actividad respecto al héroe, entendida como una proyección directamente intencional del autor, que abarca la totalidad estable del personaje en los tres ámbitos de la cultura.

Asimismo, el autor confiere unidad de intención al personaje en tanto que se encuentra determinado por un interés artístico previo; y desde una perspectiva de la actividad estética del autor, orienta al héroe hacia la consecución de un valor dentro de

la cultura. Sin embargo, ese valor adquirido no se tiene por qué mostrar como un valor aceptado socialmente, sino que su función puede indicarse conflictiva respecto al valor social y las convenciones.

Así, pues, se pueden observar los criterios que determinan el valor como una doble conciencia, por la cual, la conciencia del autor asume la conciencia del héroe y establece una particular perspectiva donde vivencias éticas, de conocimiento y estéticas coexisten en la conciencia del héroe como si fuesen en la vida real; aunque, en último término aquellos se encuentran identificados con la finalidad intencional de la conciencia del autor (Ibíd., Bobes Naves, 1992).

Sostiene Grandes Rosales que la actividad estética subsume una experiencia individual en una operación judicial, por la cual el valor comunicativo del arte resulta ineficaz si no se encuentra acompañado de una consideración externa del hecho psíquico; es decir, el sentido de valor emerge en una relación de equilibrio entre el autor y el héroe como un lugar de encuentro de la conciencia de ambos (Ibíd., Grandes Rosales, 1994, pág. 39).

Ahora bien, desde la perspectiva de la comunicación literaria, el momento de la producción en que se establece el autor y el héroe se encuentran alejados temporal, espacial y culturalmente, respecto al momento de la recepción en la que se establece el contexto del lector; eso plantea dificultades respecto a la distancia autor y lector, así como a los modos de orientar su estudio.

Ante tales cuestiones, Bajtín plantea el estudio de la relación autor-héroe-lector a través de la teoría del cronotopo, desde una perspectiva de los estudios del dialogismo entre el contexto histórico y cultural del emisor y el contexto histórico y cultural del lector. Así se refiere Bobes Naves cuando sostiene que

“Entre el autor y el lector hay una relación siempre igual, una interacción dialógica, puesto que la comunicación se establece con los términos de un código de valor social y el autor tiene presente al lector cuando escribe”
(Ibíd., Bobes Naves, 1993, pág. 254).

Por otro lado, en la relación entre el héroe y el lector se produce transmisión de valores mediante el acto semiótico, pero, sin embargo, no se puede extrapolar al mundo empírico porque encuentran sus límites en las fronteras del texto. Es decir, pertenece a

la discursividad de la obra literaria, donde los rasgos propios del lenguaje escrito y la comunicación a distancia las desvincula de la realidad del momento de producción en una relación de polivalencia; esto es, “riqueza de sentido que procede de la desvinculación del texto con el mundo empírico” (Ibíd., Bobes Naves, 1993, pág. 258).

Así, pues, para Bobes Naves, la obra literaria como proceso de comunicación es un discurso que carece de valores o fuerza intencionales que les correspondería en unas condiciones normales, ya que en el texto su fuerza intencional es de carácter fingido o mimético. Siguiendo la teoría de Ohmann (1987), considera que en un texto literario se producen la intersección entre el acto ilocutivo de escribir una obra literaria, que se corresponde a los valores intencionales que posee el autor, y, por otra parte, las fuerzas perlocutivas, que se corresponden con aquel efecto que consigue el texto. Consecuentemente, el acto ilocutivo, por ejemplo, en *El Quijote* sería la parodia, la denuncia o la crítica del género de novela de caballería y el efecto perlocutivo consistiría en terminar con la novela caballescica (Ibíd., Bobes Naves, 1993, pág. 253).

Por otra parte, Ohmann, de la misma forma que ya hemos citado en Bajtín, distingue un nivel del texto, en que el acto ilocutivo le corresponde al héroe narrador, o a otro personaje como una función de la estratificación del lenguaje intencional del autor y cuyo efecto tiene vigencia en la relación entre dicho narrador, héroe o personaje y el lector. Así, pues, Bobes Naves, en *El Quijote* concibe, como ejemplo de acto ilocutivo cuando el narrador al principio del texto dice: “En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”; el efecto perlocutivo, en tal caso, consiste en que no se mencione el nombre a lo largo de la obra y el lector no sienta la necesidad de cuestionárselo (Ibíd., Bobes Naves, 1993).

Así, pues, la novela es un texto narrativo de carácter ficcional, en el que el autor finge relatar un discurso y el lector acepta tal fingimiento como parte de un pacto que se establece entre el nivel de lectura y el nivel del texto.

En pragmática, se han estudiado las relaciones que el texto establece con su referente a través de los sujetos reales de un proceso de comunicación: emisor y receptor.

Bobes Naves (Ibíd., Bobes Naves, 1993) ha señalado que se trata de un proceso de *comunicación envolvente*:

- A. De carácter social entre emisor y receptor.
- B. Y de carácter lingüístico.

Arturo García Ramos (García Ramos, 1990, pág. 9), en su estudio del cuento fantástico, ha señalado que en la relación lenguaje // realidad y realidad // literatura se produce un desajuste entre el referente literario y el referente extratextual. Este autor:

- A. Entiende que el significante y el significado son realidades del texto,
- B. en tanto que el referente es la realidad extralingüística.

Varios autores (Pozuelo Yvanco, 1994, pág. 90; Bobes Naves, 1993, pág. 253) identifican dos rasgos característicos de la ficcionalidad:

- a) La comunicación se establece a través de la obra como un elemento intersubjetivo que,()
- b) al mismo tiempo, enlaza la realidad lingüística y el referente, suspendiéndose la lógica que rige el principio de lo verdadero y lo falso.

A través del acto ficcional se establecen límites y fronteras a la realidad generando una dinámica de movimiento que otorga forma al discurso narrativo; esto quiere decir que le otorga coherencia y verosimilitud textual.

Wolfgang Iser ([1989] citado en Punte, 2002), por su parte, comienza desde dos posibilidades humanas constitutivas del acto ficcional:

- a) Lo fictivo y lo imaginario en el texto
- b) y, en el exterior, lo real.

En este orden de cosas, *lo real* actúa con intención de superar la dualidad entre realidad y ficción, de manera que establece *lo real*, *lo fictivo* y *lo imaginario* como un sistema donde cada uno realiza la función de modular el texto. Dichos moduladores del texto permiten un desplazamiento a lo largo del espacio donde se sitúa lo real y lo imaginario. Esto supone que el texto se compone de características de lo real, pero sin pertenecer a la realidad, además de que el componente fictivo no hace referencia a sí mismo ni a la realidad, y desarrolla la función de preparación para lo imaginario.

Lo real en el texto corresponde al mundo extratextual que lleva de manera implícita su campo de relaciones. Lo real, de la misma forma, está conformado por

heteroglosia discursiva filtrada del mundo del autor a través del texto. Lo fictivo, por su parte, se corresponde con el mundo del discurso del autor y se refiere al acto intencional que se modula mediante los mecanismos para fingir la realidad.

Para este autor, el acto de fingir es una forma de transponer y desplazar límites de manera ambidireccionales; por lo cual, además, lo imaginario gana certeza, porque pasa de lo difuso a lo cierto. Al mismo tiempo que se manifiesta como certeza, en tanto en cuanto que es parte articular que actúa sobre la estructura de un sistema real, forma parte de ese sistema cuando genera una percepción, alternativa de la realidad.

Respecto a lo real, en la representación que el acto de la escritura hace de la realidad, ocurre, simultáneamente, una fractura de la estructura del sistema de valores de la realidad, una fractura de los límites semánticos por el cual aquellos elementos adquieren valores que, anteriormente, no manifiesta en la realidad, pero que, sin embargo, lo conforman en el texto. Según ha estudiado García Ramos en el cuento fantástico, el término ficción se refiere al acto de producir una fractura de la realidad en el texto, por lo cual éste deja de ser lo que era para ser llenado por la imaginación; es decir, en el texto se finge la realidad del texto (Ibíd., García Ramos, 1990).

En la forma en que la realidad, fuera del texto, empieza la integración, se desvincula de su estructura del sistema preexistente; ello supone, además, que en dicho proceso se desarrolle otro por el cual sus elementos se re-semantizan. Esto quiere decir, que el signo que poseía en la realidad fuera del texto, pierde su referencia material y empieza a actuar como un signo completamente nuevo e independiente. Sostiene María José Punte que *“los elementos en sí no son fictivos, sino que la selección es el acto de ficción, por el cual es posible concebir la intencionalidad de un texto”* (Ibíd., Punte, 2002, pág. 40).

Otra función del acto de fingir se refiere a la actualización del lenguaje, en la medida en que a través de la combinación, permite una transformación del sentido literal por el sentido figurado.

Por último, la función de develar -o autorreferencialidad- supone un conjunto de mecanismos que permiten reconocer un texto como ficticio; por ejemplo, puertas que se golpean, ventanas entreabiertas con sonidos en la noche son mecanismos técnicos de lo fantástico dentro del género de terror. Estas señales, según Punte, establecen la

relación necesaria que hay entre el autor y el lector – lo que se ha denominado como un acuerdo lectorial respecto al texto ficcional-, por lo que este último asume que lo que en el texto está representado se trata de una escena ficticia o un discurso escenificado (Ibíd., Punte, 2002).

Para terminar, Iser usa la metáfora de la máscara para explicar la relación entre autor y lector, en tanto que asume el rol de personaje como una caracterización de su persona, actuando con la función de develación; es decir, juega a ser lo que no es para alcanzar lo que no es todavía. Como ejemplo de este debate sobre la relación entre autor y héroe, hemos considerado el caso de los *youtubers* -perfiles de video de la red social Youtube. Esta polémica ha surgido como consecuencia de los efectos de internet en la cultura. Si bien, anteriormente, los medios de comunicación copaban todos los niveles de la comunicación social, hoy en día, la implementación de la sociedad multipantallas, que ha dado lugar a que cualquier persona sin mucho esfuerzo pueda generar contenidos y subirlos a la red. La problemática que esto tiene, es la coincidencia en la red de todo tipo de discursos amparados en el anonimato permitido. Así, pues, hemos visto surgir conceptos como *trolls*, *haters*, etc., que refieren a todas esas actitudes, que muestran discursos de odio amparados en el anonimato que le permite la máscara de la pantalla. En consecuencia, se puede sostener que la máscara es símbolo de la ambivalencia del ser humano como una expansión que admite ambas realidades del mismo, y que, por consiguiente, en el caso de la literatura, son articuladas en la triada autor // texto // lector, sin que por ello se hable de un reflejo o de una duplicación. Más bien se habla de una variación del valor simbólico de lo real dentro y fuera del texto, que se combina para mostrarse plurilingüe con versiones independientes y complementarias. Además, en ese juego de engaño y develación, la máscara relaciona los límites y las extensiones como una manifestación de los traumas y deseos de las personas (Ibíd., Punte, 2002).

1.1.3 La palabra

Pensada en un principio como un medio neutral de una comunicación diferente al artístico, la palabra, en la novela, cumple una función específica cuando abandona su materialidad lingüística para convertirse en objeto artístico. En este apartado, vamos a estudiar el concepto de palabra para los distintos niveles del discurso novela: la forma y el contenido; además, estableceremos una relación de conceptos, tales como

arquitectónica, translingüística, así como los vínculos que existen entre diálogo social y dialogismo.

Según Bajtín, la palabra en la novela no es neutral porque recoge la relación estratificada y conflictiva del habla social e histórica, cuyos rasgos específicos se presentan como una característica de la comunicación a distancia en la cultura contemporánea.

Frente a la omnisciencia del hablante realista, la estrategia del hablante-autor moderno se desarrolla sobre el núcleo de un narrador que cede, ante su desconocimiento, competencias a un narrador-observador. De esta forma, la palabra de los personajes se enriquece de la heteroglosia social, en tanto que ésta define una característica del lenguaje moderno que posibilita el enriquecimiento, por parte de la palabra, en la novela del uso derivado de la vida ideológica donde los grupos sociales entrecruzan dialógicamente diferentes enunciados (Ibíd., Grandes Rosales, 1994).

Así, pues, como sostiene Ibáñez, el núcleo de la palabra en la teoría bajtiniana se edifica en torno a la voz del héroe y desde él puede entenderse, de manera general, la actitud que establece respecto al mundo y las relaciones intersubjetivas establecidas a través de su discurso en relación con otros discursos, como puede ser el oficial, el científico y las normas de la canonización cultural (Ibíd., Ibáñez, 2013, págs. 24-27). De esta forma, Bajtín establece el término arquitectonia como una metáfora para explicar, por un lado, aquellos recursos y aspectos del lenguaje que constituyen los elementos de la composición y, por otro lado, establece un nivel arquitectónico, con el que responde a las técnicas y estrategias empleadas para determinar el nivel de la forma (Ibíd., Bajtín, 1989).

Bajtín, en su tesis sobre *La palabra en la novela y la relación del tiempo y del espacio en literatura* (Ibíd., Bajtín, 1989, págs. 237-411), dota la polifonía de voces y a la relación intersubjetiva del lenguaje novelístico de potencial subversivo y crítico, en la medida que piensa la palabra como una *realidad ideológica-verbal*, y como una categoría para el estudio del género literario de la novela (Ibíd., Bajtín, 1989, págs. 77-236).

En otro orden de cosas, este autor distingue que la cultura se encuentra dividida conforme a tres esferas: en un primer nivel corresponde a las normas éticas que rigen a

una sociedad, en un segundo nivel se encuentran las normas científicas y los valores de hecho, y en un último nivel se corresponde con el nivel de la estética; donde se encuentra enmarcada la literatura, para la cual propone estudiar la novela desde una perspectiva que la abarque como actividad creadora, orientada al contenido ideológico.

Dicho contenido, dice Bajtín, está condicionado por el devenir histórico de la cultura y de los problemas solucionados por la palabra ideológico-social en ciertas esferas y en ciertas etapas de su evolución; además, ha dado lugar a la introducción de diferentes matices en aspectos tales como *el sistema del lenguaje, el enunciado y el hablante*. Consecuentemente, este registro histórico se ha encargado de determinar las variaciones del género en la palabra, a predisponer ciertas orientaciones lingüísticas e ideológicas, y a establecer conceptos filosóficos y categorías generales de la palabra respecto a una corriente de estudio, como ha ocurrido en el caso de la palabra artística (Ibíd., Bajtín, pág. 87).

A pesar de todo, ha criticado Bajtín que la objetualización de la palabra en la novela, en el caso de los estudios sobre estilística, demuestra un carácter limitado y abstracto para el estudio de la literariedad del lenguaje novelesco, en la medida en que han sido impuestas sin considerar las fuerzas de unificación y dispersión que operan en la conformación del lenguaje en una cultura.

Así, pues, para este autor el lenguaje en la novela ha de pensarse desde la perspectiva de un diálogo social de fuerzas que crean la *naturaleza viva* del habla y registra la intencionalidad del hablante respecto al oyente; además, muestra especial consideración por la huella histórica derivada del uso repetido y de las variaciones que sufre su palabra en la cultura. Por eso ha señalado:

“Un enunciado vivo, aparecido conscientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológica social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna parte” (Ibíd., Bajtín, pág. 94).

Por tanto, Bajtín entiende la relación que se establece entre el contenido respecto a la forma como diferente, en tanto en cuanto que concibe ésta como una manipulación de recursos y lenguajes con fines compositivos, estableciendo dos niveles para su estudio: por una parte, mientras la lingüística se encargaría del estudio del material lingüístico, por otra parte, la translingüística, cuya función consistiría en abordar el enunciado ideológico de la novela como la intersección del diálogo socio-ideológico, lo vería desde la voz del autor.

1.1.3.1 La translingüística

Como hemos mencionado en el apartado anterior, la noción sobre la literariedad en la novela, que establece el modelo de la translingüística, señala que el enunciado poético se actualiza según las normas que rige el lenguaje de la vida real. De esta manera, la constitución del signo poético se encuentra sometido a una evaluación interiorizada del mismo y se manifiesta tanto en el contenido como en la disposición de la forma. Asimismo, la escuela de Bajtín, plantea un análisis de la obra desde la vivencia de la misma, fruto de la experiencia dialógica del autor respecto a la cultura y la historia.

Voloshinov, critica en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (1930) las tesis defendidas por la estilística y el estructuralismo, si bien, por una parte, salva de la teoría estilística su orientación hacia el aspecto creativo individual del lenguaje del autor, mientras que, se distancian en cuanto consideran las variaciones del contenido sin considerar los aspectos culturales.

Los teóricos del círculo de Bajtín consideran que el estudio del contenido ha sido separado de lo cultural por un estudio de la forma lingüística. En consecuencia, para esta resolución del contenido se debe no sólo incluir el estudio de los recursos y la forma del lenguaje, sino también hacer un análisis de la novela como objeto estético; es decir, en relación con la esfera del conocimiento y la esfera de la ética.

Para ello, se plantea como objetivo, establecer núcleos relacionales entre el objeto artístico y los valores de una cultura que les dan sentido y que incluye un estudio del plano artístico del autor desde su palabra, orientada hacia las relaciones específicas que establece respecto al contenido y al género.

Además, frente al estructuralismo saussureano y la sociología de Durkheim, Voloshinov critica que el objeto del lenguaje no guarda relación entre la forma abstracta del signo lingüístico y el valor ideológico; es decir, aquellos autores consideran que las normas no cambian y que existe un acuerdo inmutable entre los individuos de una sociedad respecto a reglas de comportamiento y significado lingüístico. Si bien es cierto que Voloshinov toma algunos aspectos de las tesis de Saussure, tales como la naturaleza semiótica y el carácter social como determinante de la naturaleza del lenguaje, por otro lado, se aleja de sus planteamientos en tanto en cuanto que considera el signo como una realidad material y objetivable frente a la concepción que defendía éste último, quien lo considera material psicológico (Voloshinov, 1930).

Igualmente, el estudio de la translingüística nos permite abordar otro aspecto que, a pesar de no tener una gran diferenciación en la obra de Bajtín, resulta relevante en las teorías pragmáticas de la novela; se trata de la relación entre el uso del término de dialogismo frente al diálogo social.

1.1.3.2 Dialogismo versus diálogo social

Un aspecto que quizá nos haya causado mayor problema para comprender la teoría de Bajtín es el alcance significativo del concepto de dialogismo y diálogo social, así como la relación que establece respecto a los distintos niveles de la comprensión del texto narrativo.

Así, pues, la dialogía es un término ambiguo en la teoría bajtiniana que ha producido una gran variedad de interpretaciones a consecuencia de la trayectoria no lineal de sus teorías respecto a aspectos tales como la intención, el autor-narrador, la heteroglosia, los enunciados o el estilo (*Ibíd.*, Grandes Rosales, 1994, págs. 54-74).

Según Hirschkop ([1989] citado por Grandes Rosales, 1994), este vacío de significado se debe a diferencias conceptuales entre la descripción fenomenológica y sociológica del discurso bajtiniano; y, añade, que esa heterogeneidad se aprecia como diferencia en trabajos sobre la novela y aquellos otros en los que se enfatiza la polifonía o el dialogismo, lo cual ha permitido una mayor dificultad para la integración de su obra por parte de la crítica.

Por su parte, Bobes Naves ha señalado que existen dos formas del acto del habla que se puede encontrar en la novela y que ambos conceptos aparecen de manera errática en Bajtín: por un lado, se encuentra el dialogismo y, por otro lado, el diálogo; y, añade, que, a pesar de que parecen aspectos próximos, sin embargo, se comportan de manera distinta respecto al discurso narrativo (*Ibíd.*, Bobes Naves, 1992).

En primer lugar, se entiende como dialogismo una propiedad del signo de los sistemas con valor social, por el que cualquier discurso realizado con signos lingüísticos, conforme a normas de selección, combinación y lógica verbal, pueden ser interpretados en el marco de una comunidad lingüística o cultura, aunque la distancia del receptor pueda ser de carácter temporal, social, psicológico, etc.

En segundo lugar, sostiene que el diálogo se refiere a un rasgo general de los sistemas de signos conforme a una serie de rasgos fundamentales: a) la concurrencia de varios sujetos; b) alternancia en igualdad para los turnos de intervención; y c) la progresión en unidad para la creación de sentido. Desde esta perspectiva, el diálogo en la novela se correspondería con la manifestación de la estratificación lingüístico-social en las voces de los distintos personajes; no obstante, sostiene Bobes Naves que, incluso en tal estratificación de las voces y las formas del habla de los distintos personajes, se centralizan en la voz del narrador. Voloshinov, sin embargo, considera que el término de diálogo abarca aspectos más amplios del sentido verbal de la comunicación entre dos sujetos, de manera directa, ya que considera como diálogo la relación creativa entre el ser humano y la cultura; es decir, el sujeto va a la cultural donde recibe el material de la creatividad (*Ibíd.*, Voloshinov, 1976).

Del mismo modo, otros autores (Ricouer, 1969; Gadamer, 1977) han planteado que todo uso del lenguaje pueda considerarse un diálogo, y Bajtín ha señalado que toda comunicación verbal se desarrolla bajo la forma de un intercambio de enunciados; es decir, bajo la forma de un diálogo. Ahora bien, el enunciado, según este autor, tiene dos niveles autorregulables en el tiempo como consecuencia de la actividad lingüística:

1. Nivel verbal que recoge el valor social-objetivo.
2. Nivel extraverbal que recoge los signos que se mantienen estables en una cultura determinada.

Asimismo, Grandes Rosales, sostiene que en el caso de que se entienda la dialogía como una contaminación del significado conceptual de un enunciado del autor por valores, intereses y deseos culturales, se está considerando el concepto con el mismo sentido que lo hace Voloshinov (1976), para quien la palabra supone *valores*; es decir, aquello que distancia el símbolo entre lo bueno/malo, favorable/desfavorable, etc.; y, como tales, dichos valores sociales están orientados hacia la cultura donde adquieren sentido (Ibíd., Grandes Rosales, 1994).

Este es el uso que le otorga Bajtín en su tesis *la palabra en la novela*, y el análisis sobre *Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela* cuando se refiere a la relación entre valores sociales y dimensiones espacio-temporales que desarrolla Rabelais en el texto:

“Vamos a considerar la novela como un todo unitario, impregnado de unidad ideológica y de método artístico. Hemos de destacar, en primer lugar, las inacostumbradas amplias dimensiones espacio-temporales de la novela de Rabelais, que se pone de manifiesto con gran fuerza. () Se trata de una relación especial del hombre, de todas las acciones y acontecimientos de su vida, con el mundo espacio-temporal. () Definiremos esa relación especial como la adecuación y proporcionalidad directa entre el grado de calidad (<<los valores>>) y los valores (dimensiones) espacio-temporales. Esto significa que todo lo que es valioso, desde el punto de vista espacio-temporal, debe plasmar su importancia cualitativa en importancia espacio-temporal (cursiva del autor)” (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 318).

B, Schlieben-Lange ha señalado de la misma manera, aunque considera que todo texto se encuentra orientado desde un emisor externo -el autor- hacia un receptor externo -el lector- (Schlieben- Lange (1987) citado en Bobes Naves, 1992).

En comunicación social, se entiende que se produce dialogía porque se establece una relación entre sujetos en el proceso semiótico y la aceptación de rol emisor-receptor en disposición interactiva; sin embargo, en comunicación literaria dicha relación no se produce como tal ya que, si bien la existencia de un emisor garantiza el inicio de la actividad semiótica, en otro sentido, la novela se dirige a un lector presupuesto o virtual, quien, en último término, condiciona la emisión con su mera existencia (Ibíd., Bobes Naves, 1992).

Por su parte, Grandes Rosales habla de relaciones de distintas voces o estilos, interactuando y estableciendo posiciones ideológicas en el texto respecto a otros personajes, pero distingue que, en tal caso, ha de entenderse como el producto de un proceso de orden discursivo en el interior del nivel del mismo:

“Grosso modo, podemos decir que el dialogismo describe la relación entre distintos voces o estilos que interactúan en un texto narrativo, en el cual cada uno toma forma como reacción a la posición ideológica, pero incluso, entonces se manifiesta como propiedad inherente a toda dinámica discursiva.” (Ibíd., Grandes Rosales, 1994, pág. 57).

Más adelante, en la misma página, desde la relación del autor-narrador señala que se trata de la *“coexistencia en una misma enunciación de dos voces identificables que son intencionalmente distintas”* (Ibíd., Grandes Rosales, 1994, pág. 57).

Así, pues, mientras que en el diálogo se precisan interlocutores alternando roles hablante-oyente, en la novela dichos roles no existen como tal, sino que se desarrollan conforme a un proceso semiótico unidireccional a distancia entre un emisor externo y un lector externo y virtual (Ibíd., Bobes Naves, 2008). Es decir, como indica Holquist ([2002] citado por Grandes Rosales, 1994), se identifica al receptor externo en relación interdependiente con la otredad, o reconocimiento del otro, como categoría básica constitutiva de la existencia del “yo”. Asimismo lo indica Bobes Naves cuando señala:

“El dialogismo es, pues, la relación que el receptor establece, por el hecho de serlo, con el emisor, a partir de la idea que el mismo se forma de él y que se proyecta sobre el discurso para presentarlo del modo al ser y al entender del recepto” (Ibíd., Bobes Naves, 1992, pág. 76).

De esta forma, se puede considerar que el uso que hace Bajtín y muchos de sus seguidores de la relación diálogo y dialogismo es metafórico, ya que suelen referirse a la cultura como un inmenso diálogo entre todos los niveles del texto; entre éste y los textos anteriores; entre éste y los textos contemporáneos, como veremos cuando expliquemos la relación entre parodia e intertextualidad.

1.1.4 El género

Según Bajtín, el concepto de la novela, como género, no concuerda, desde un principio, con el concepto tradicional sobre poética; en primer lugar, porque el concepto aristotélico sobre poética se encuentra orientado hacia los géneros oficiales y ligados a tendencias históricas de la vida ideológica de un determinado aspecto literario –por ejemplo el género de novela épica-; y, en segundo lugar, porque el lenguaje poético expresa la concreción en un enunciado que actúa sobre el monólogo del autor. Respecto a la prosa del artista, Bajtín ha señalado que, en lo esencial, ésta conoce dos polos del lenguaje: el sistema del lenguaje único y el del individuo que lo utiliza; además, considera que todos los fenómenos de la lengua y el estilo se encuentran allí.

Dicho contenido básico se halla condicionado por los destinos histórico-sociales concretos del lenguaje europeo y por la representación de la palabra ideológica, con la que los individuos han afrontado sus problemas en ciertas esferas y etapas de su evolución. Sin embargo, tales destinos y representaciones, según Bajtín, están condicionados por las fuerzas de unificación y centralización del lenguaje único, que operan empujando la vida del lenguaje hacia las formas tradicionales, los valores morales, éticos, etc.

En el otro extremo se encuentran las fuerzas de des-centralización, que operan sobre el lenguaje único originando la estratificación ideológica-social; es decir, su función consiste en ir empujando a través de las fuerzas sociales, para conformar los dialectos y lenguajes ideológicos de los grupos sociales. Así, sostiene Bajtín, que desde el punto de vista del lenguaje, en el sentido literario se trata de un tipo de lenguaje dentro del lenguaje plurilingüe, estratificado en lenguajes por acción de los grupos sociales y actuando sobre el mismo, sean géneros, subgéneros, corrientes, etc.

De esta forma, no sólo surgen los aspectos materiales del lenguaje, sino que mediante estratificación y plurilingüismo se amplifican y se profundiza sobre aspectos que le afectan durante el tiempo que la lengua perviva, de manera dinámica.

Por eso, cada enunciado concreto de un individuo supone un punto de encuentro de las fuerzas centro-periféricas que operan socialmente para la conformación de una lengua única; además, mediante la generación de nuevos enunciados, saturados de contenido y acentuados individualmente, participa de la realización verbal individual

como parte activa del plurilingüismo. Frente a la conciencia poética, la cual considera que se trata de una palabra vacía, carente de intención, ha señalado una palabra constituida por la conciencia lingüística socio-ideológica del hablante, inmersa en el plurilingüismo de la cultura y que ha sido heredada de todas las épocas de la vida del lenguaje.

Análogamente, en la novela, en torno a las fuerzas de centralización, tradicionalmente se han ido formando las variantes principales de los géneros poéticos; y además, las fuerzas des-centralizadoras de la historia han dado lugar a la novela y a los géneros literarios en prosa. Así, sostiene Bajtín:

“A la vez que se resuelve la poesía, en los altos círculos ideológico-sociales oficiales; en los escenarios de barraca y feria, suena el plurilingüismo de los payasos, evoluciona la literatura de fablieu y de la comedia satírica, en un juego vivo” (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 99).

De esta forma, además de elementos y categorías creadas por la representación y la historia sobre la palabra, el lenguaje novelesco se llena de contenido semántico y otros tipos de valores que predominan en la cultura, -como pueden ser de tipo moral, ético, teleológico, etc.-, lo que hace que suene con otra tonalidad y dinamismo en un juego vivo y recíproco.

Por tanto, cada nuevo género o subgénero surge mediante la estratificación plurilingüe que afecta a las categorías semánticas de los objetos y a la expresividad concreta de la palabra novelesca, la cual está sometida a diferentes aspectos que afectan al lenguaje ligado a la intencionalidad y al sistema general de acentuación de los diferentes géneros de la alta literatura.

1.1.4.1 La batalla de género

El estudio sobre la estilística tradicional, en la novela, plantea una problemática en la representación que la literatura hace de la realidad y de las diferentes capas o estratos culturales que les sirven de base.

Según Bajtín, dicha problemática se refiere a que el estudio que ha abordado la novela, lo han hecho desde una perspectiva de los estudios poéticos o la épica, y que los esfuerzos del investigador, en tal situación, han sido limitados hacia el estudio de la

estilística del autor y a una comparación respecto al género poético, sin considerar aspectos tales como la implicación de la historia en la vida social de la palabra y de los aspectos ideológicos que intervienen en su representación cultural.

El razonamiento bajtiniano sostiene que el lenguaje de los personajes en la novela, con frecuencia, manifiesta el plurilingüismo social-histórico y la plurifonía individual de la lengua real, para todos los niveles internos del discurso, cohabitando en relación similar como en la vida real; tal aspecto enfrenta dialógicamente la conciencia del autor con su uso de la lengua y el lenguaje único de la cultura. Es por esto que si se incluye sólo la voz y el discurso del autor, se estaría incurriendo en una situación doblemente errónea: por un lado, se estaría realizando un descarte de fenómenos de la cultura que se manifiesta en la expresión del autor y, por otro lado, comparándolo con las categorías de la poética y la épica, se estaría ignorando aquello que es específico del género: la función de texto para abarcar su realidad.

Así, pues, Bajtín se refiere, con conciencia lingüística socio-ideológica, a aquella capacidad de discernir de un autor inmerso en una cultura, cuyos rasgos característicos se encuentran en todos los lugares y en todos los tiempos de la historia; es decir, por ejemplo, cuando se acude a una cita con el médico, cuando se habla por teléfono, etc.; y en todas las épocas, o sea, hoy, ayer, hace un segundo, sin que se pueda considerar una conciencia lingüística única.

Frente a la conciencia lingüística socio-ideológica, el poeta se enfrenta a la idea de un lenguaje único y a un enunciado unitario con carácter de monólogo cerrado que determina la manera en la que el poeta se orienta en el plurilingüismo real, esto es, cuando asume responsabilidad plena y personal sobre su lenguaje provoca que se difuminen las distancias entre la palabra y el poeta (*Ibíd.*, Bajtín, 1989, pág. 113).

Por ello, ha señalado Bajtín que a través de este proceso por el cual el lenguaje parte de la unidad intencional del poeta y, en la que no existe estratificación, se refleja en la obra produciendo una pérdida de las relaciones respecto a determinados estratos intencionales y con ciertos tejidos dialógicos del lenguaje; esto lo convierte en un lenguaje artificial.

Por otra parte, respecto al ritmo de los géneros poéticos, ha señalado este autor que no favorece la estratificación fundamental del lenguaje; es decir, según él, el ritmo

como motor de cada elemento del sistema de acentuación, en conjunto, destruye la vida del lenguaje y las figuras socio-verbales que se encuentran potencialmente en la palabra:

“En cualquier caso, el ritmo les impone ciertas fronteras, no les permite desarrollarse, materializarse. El ritmo consolida y refuerza todavía más la unidad y el carácter cerrado de la esfera del estilo poético y del lenguaje postulado por el estilo respectivo” (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 115).

Consecuentemente, cuando se produce una supresión de las intenciones y los acentos ajenos de todos los aspectos del lenguaje, eliminación de todas las huellas del plurilingüismo social, se crea en la obra lo que Bajtín ha denominado como unidad tensional del lenguaje poético (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 114).

Dicha unidad tensional, nos dice Bajtín, puede ser inocente cuando no sale del marco del círculo social ingenuo, cerrado, donde la ideología y lenguaje real no se encuentra estratificado; sin embargo, fuera de ese círculo, dicha tensión supone un lenguaje artificial frente al lenguaje intencional de la novela.

Frente a la unidad tensional del lenguaje poético, el prosista no depura la palabra de intención, ni de tonos ajenos, ni siquiera de formas del lenguaje, sino que dispone de todas esas palabras y formas del lenguaje, además de su núcleo semántico último, a distancia adecuada. Es decir, plantea una realidad del texto sin excluir la ambivalencia de tal situación, sin solidarizarse con tales palabras, por lo que las acentúa de manera particular, bien sean humorísticas, bien sean irónicas, bien sean patéticas, etc. En consecuencia, señala Bajtín, que *“son palabras tuyas, en la medida en que son presentadas irónicamente, mostrando una intención entendible desde la correspondiente distancia”* (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 116).

Por último, se encuentran elementos faltos por completo de la intención del autor, ya que suponen que éste no se autoexpresa en ellos, sino que se muestran como un objeto verbal específico, como por ejemplo, la retórica del médico en una escena quirúrgica, cuando se encuentra ejerciendo el rol laboral, el habla del periodista, cuando se trata de una novela de investigación periodística, la elocuencia del juez, en un *thriller* de abogados, etc.

Como forma de concluir este epígrafe y, antes de continuar con el siguiente, donde abordaremos los tipos de plurilingüismo en la novela, así como la relación entre

parodia e intertextualidad, consideramos que todos estos procesos permiten que la estratificación del lenguaje y de los usos del habla dialógicos se ordenen de manera específica cuando se produce su inclusión en la novela, convirtiéndose, de este modo, en un sistema específico que instrumenta el tema intencional del autor.

1.1.4.2 Plurilingüismo en la novela

Las formas compositivas de penetración y organización de la novela, nos dice Bajtín, se han producidas en el transcurso histórico de los géneros y, cada una de estas formas vinculadas a la posibilidad estilística, requieren determinadas formas de elaboración artística de los lenguajes.

Así, pues, frente a la concepción canonizada de la tradición literaria, Bajtín considera que los géneros organizan y completan no sólo la producción literaria, sino además, los enunciados del habla cotidiana son asimilados por la novela en el interior como una forma elaborada del lenguaje.

Así, por ejemplo, denomina *géneros intercalados* (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 138) a un tipo de introducción y organización del plurilingüismo donde se incorporan en la estructura géneros propiamente literarios, como géneros costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etc.; y , además, por otra parte, existen otros géneros extraliterarios, tales como los diarios personales, el diario de viaje, la biografía, etc.; cuyo rol dentro de la novela es determinante y supone formas de asimilación verbal de la realidad.

Sostiene Bajtín que estos géneros pueden ser el producto de la intencionalidad del lenguaje del autor, o una forma de objetivizar dicho lenguaje. Ha señalado Sklodowska que, incluso, aquellas historias que tratan de establecer una referencia bien definido respecto al contexto, con frecuencia muestran una superación de las coordenadas referenciales y dan lugar a su propio artificio compositivo y estilístico, fruto de la auto-reflexión (Sklodowska, 1991, pág. 63). En este trabajo, las formas no intencionales las vamos a mencionar en su existencia, pero, sin embargo, van a quedar fuera de la explicación, por ser consideradas un lenguaje que no surge de la estratificación del lenguaje. La razón es que en esta explicación nos estamos orientando hacia la estratificación socio-política del lenguaje y, en el caso del argot profesional, aún pudiendo ser intencional, no se muestra como un rasgo del plurilingüismo, sino

más bien como un rasgo automático del uso cordial, del habla del profesional, de la costumbre, del rito, etc.; sin embargo, lo consideraremos en la medida en que corresponda a un rasgo específico de la estratificación del lenguaje en la parodia, como veremos más adelante.

Por eso, vamos a centrarnos sobre los aspectos semánticos y expresivos de la intencionalidad del autor como fuerza estratificadora del lenguaje literario frente a las características poéticas, así como en las características lingüísticas de los argots, a los cuales Bajtín considera que se tratan de signos despojados de toda intención.

La novela humorística de tipo inglés

En primer lugar, la novela humorística es una novela impregnada del humorismo de la novela de Cervantes, donde aparecen casi todas las tonalidades de los estratos del lenguaje literario de ese tiempo en Inglaterra; en ella, la narración reproduce hasta el paroxismo las formas de elocuencia parlamentaria y judicial, las formas de las noticias de periodísticas, el lenguaje de la *City* de Londres, los rumores chismosos, el habla pretencioso del sabio, el estilo épico elevado, el estilo bíblico, el sermón moralizante y la manera de hablar de los personajes concretos y socialmente determinados, que constituyen el objeto de la narración.

Un ejemplo paradigmático lo vamos a encontrar explicado en *La ciudad*, en la medida en que, en función del objeto a representar, reproduce de manera paródica las formas de la elocuencia verbal del estado y el cientifismo. Esta estilización paródica de los estratos del lenguaje es interrumpida, a veces, por las palabras directas: ora patética, ora sentimental-idílica del autor; y que se refiere a las palabras que señala directamente, sin refracciones, la intención semántica y valorativa del autor.

Sin embargo, el lenguaje, en la novela humorística, se basa en un modo de utilización específica e intencional del lenguaje común; a saber, como si fuese tomado de efecto *feedback* del habla frente a la cultura. Así sostiene Bajtín sobre la incidencia que tiene en el texto y la cultura, la actitud del autor:

“en una u otra medida, el autor se separa de ese lenguaje común, se aleja de él y lo objetiviza obligando a que sus propias intenciones se refracten por medio de la opinión general () realizando en el lenguaje” (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 118).

Así, pues, la actitud que guarda el autor frente al lenguaje es dinámica y, si bien actúa exagerándolo para mostrar lo inadecuado respecto al objeto, hace sonar en ella la “verdad” del otro; es decir, funde su voz con el lenguaje respectivamente. Al mismo tiempo, transforma los elementos y genera una doble referencialidad.

Con respecto al lenguaje común, que ha sido exagerado, y sobre la que se ha arrojado una doble referencia a la relación autor y texto, la novela humorística precisa de gran implicación de la actividad del autor hacia el lenguaje en la medida en que se produce una modificación constante de las distancias entre autor y lenguaje; es decir, en el paso sucesivo de la luz a la sombra de unos a otros aspectos.

En la novela humorística, por consiguiente, se produce una separación y resalte a través de la estilización patética del lenguaje de los géneros de las profesiones y de otros lenguajes, así como bloques compactos de la palabra directa (patética didáctica-moral, elegiaca-moral o idílica del autor). Ha señalado Bajtín, que, la palabra del autor se encuentra constituida, en el caso de la novela humorística, en la estilización directa frente al lenguaje de los géneros poéticos (idílicos, poético, elegiacos, etc.) o retóricos (el patetismo, lo didáctico-moral) y en cualquier otra forma de palabra ideológica.

En la novela humorística, la introducción del plurilingüismo y su utilización estilística tiene dos particularidades:

1. Por una parte, se introduce la diversidad de lenguas y horizontes ideológicos en el marco del lenguaje literario escrito y hablado; al mismo tiempo, el lenguaje no se fija a ciertas personas sino que se introduce bajo la forma impersonal, alternándose con la palabra directa del autor.
2. Por otra parte, los lenguajes y horizontes socio-ideológicos que se introducen en el texto se desenmascaran y se destruyen como falsos, mientras que, mediante el predominio de las diferentes formas y grados de estilización paródica de los lenguajes de la novela, se oponen a la seriedad sincera y directa y se desenmascara la verdad (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 129).

Parodia e intertextualidad

En este apartado vamos a explicar la relación que existe entre conceptos tales como la parodia, la intertextualidad, el plagio, la sátira y el pastiche literario.

El texto paródico, en un principio intertextual o antinovelístico (Quesada Gómez, 2009), ha tenido mucha importancia, una vez que se derrumban los pilares del pensamiento de la Edad Media; así, en España muchos de sus textos claves, como *el Libro del Buen Amor*, *La Celestina*, *El Lazarillo de Tormes* y, sobre todo, *el Quijote*, son libros que reflejan rasgos característicos de la literatura moderna y cuya estructura es paródica; es más, sostiene del Río que lo paródico es el vínculo formal entre la obra cervantina y la novela contemporánea. Y consecuentemente, a través de la parodia, del humor y del juego; el escritor contemporáneo ha intentado encontrar formas que le permitan minar, subvertir y contaminar el enunciado tanto a nivel de la cultura como histórico (del Río, 1983).

Las tesis sobre el género paródico tienen su origen en las primeras etapas del formalismo ruso con las tesis de Sklovski (1917) y su concepto sobre la literariedad, cuyo funcionamiento se corresponde con un conjunto de procesos que permitían el cambio en el interior de un movimiento definido por el vaivén entre *automatización*, *parodia* y *renovación* en el cual se desarrollan los géneros literarios. Dicha línea de pensamiento es ampliada, primero, por la línea de estudios de Tinianov (1924), quien introduce elementos sociales e históricos en el concepto de función; a continuación, también Mukarowski (1938) usa el concepto de función para el análisis, las normas y el valor literario como un hecho social; y, por último, es retomado por el círculo de Bajtín para su modelo socio-lingüístico basado en la relación dinámica entre valor ideológico y literatura.

Ricardo Piglia señala que no se puede considerar a la parodia como el motor del cambio de una función, sino que la parodia es la consecuencia directa del cambio en la medida en que supone un análisis y un derrumbe de las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio de función en un género. Además, sostiene que puede producirse cambio de función sin que se produzca parodia; pero, sin embargo, por el contrario, no se puede producir parodia si no se ha producido cambio.

Por su parte, se puede considerar que en el caso de la literatura caballerescas, *El Quijote* supuso una parodia en la medida en que mostró el anacronismo que suponía la novelística épico-caballerescas ya que el ideal idílico del caballero había dejado de corresponderse con la realidad. Así, pues, Cervantes inició el camino que se produjo como consecuencia del cambio de función. En la literatura argentina, la obra literaria de Borges supone un cambio de estrategias y función respecto a la tendencia europeísta y la mirada postmoderna, en tanto que parodia las formas del intelectualismo falso mediante las formas de la cita, la inversión, el apócrifo, etc. (Ibíd., Piglia, 1986).

Por su parte, Bajtín ha estudiado la parodia como una forma reducida de la risa universal en sus teoría sociolingüística del género, y sostiene que ésta no se opone a la seriedad, sino que la función que se desarrolla respecto a ella, es de purificación y complementación, liberándola de los antagonismos falsos, de las falsas verdades y de la verdad monológica. Desde esta nueva perspectiva, a través de los juegos textuales y la humorística, se constituye un marco de la esperanza liberadora en la medida en que no sólo se trata de una forma de re-escritura, re-distribución, sino que, además, se trata de una forma por la cual se convierte en relativo todos aquellos aspectos que se constituían como aspectos cerrados o tabúes. Así, pues, se supera lo que había supuesto la problemática de la batalla por el control del género y del símbolo cultural.

Como ejemplo paradigmático del uso de la función paródica que refiere Bajtín, la obra de Rabelais, *Gargantúa y Pantacrúel* (1532-1565), hace uso de los aspectos fisiológicos y del culto al cuerpo del hombre renacentista como una forma de subvertir el orden teocéntrico del pensamiento imperante durante la Edad Media.

En Rabelais, se realiza la separación de los aspectos que se refieren al cuerpo que, anteriormente, se encontraban ligados por la tradición de la Edad Media y el acercamiento de los separados y alejados por aquella como forma de mostrar la complejidad y la profundidad del cuerpo humano; además, revela el nuevo valor de la corporeidad humana en un mundo espacio-temporal adecuado con la realidad.

De esta forma, la palabra ideológica es presentada como falsa, cargada de convencionalismo y premeditadamente inadecuada a la realidad. Para ello, los mecanismos de los que se vale es, en primer lugar, la destrucción paródica de las

estructuras sintácticas tradicionales que supone llevar hasta el absurdo algunos de sus elementos lógicos y expresivos-accentuados; en segundo lugar, la separación del lenguaje y el desprestigio de toda falsa seriedad, arrogante, el antagonismo falso y la falsa verdad.

Sin embargo, señala Bajtín, a continuación, que la verdad que se opone a la mentira no tiene en Rabelais ninguna expresión de intencionalidad, sino que su propia voz suena en la acentuación paródica que tiene la función de desenmascarar la mentira. Es decir, en Rabelais no existe un deseo de establecer una verdad, sino, por el contrario, permite desenmascarar la mentira y que el lector sea quien juzgue. Según Bajtín, la verdad en Rabelais *“se restablece llevando la mentira al absurdo; pero ella misma no busca palabras, tiene miedo a enredarse en la palabra, a quedarse atascado en el patetismo verbal”* (Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 127).

Dichas estrategias, presentes en la estructura textual de la novela moderna, provocan que el lenguaje poético aparezca como un diálogo de textos (Kristeva [1967] citada por del Río, 1983, pág. 103) en la que otros textos se encuentran presentes. Por ello, sostiene del Río que la doble orientación del texto literario, por el cual éste se constituye como un nuevo texto y una desviación de otro texto, es vital para entender el sentido dialógico y reflexivo de la parodia. Sin embargo, al mismo tiempo, ha sido uno de los aspectos más confusos en la teoría de la parodia, propiciando diferentes interpretaciones, y su consideración, en alguno de los casos, en su análisis como figura retórica, como género literario o como intertextualidad.

Sobre la relación entre parodia e intertextualidad, Quesada Gómez (Ibíd., Quesada Gómez, 2009), por su parte, sostiene que si en un principio todo texto paródico es, de alguna manera, una intertextualidad, en tanto que representa una visión respecto a otro texto, y no se puede considerar que, de la misma forma, toda intertextualidad sea paródica. La razón que esta autora ha señalado, es que un texto paródico adopta una distancia crítica que le confiere una cierta hegemonía respectivamente frente al texto y, que al mismo tiempo, permite que un lector se vuelva consciente de las artimañas y de la posición de lo parodiado frente a las estructuras y convenciones sobre la que se constituye dicho texto; por otra parte, la intertextualidad abarca un plano más extenso donde se requiere, como nota dominante, que el lector reconozca la referencialidad

hecha. Patricia Waugh (2006), citada por Quesada Gómez, piensa que la parodia, como la inversión, permite romper con las estructuras establecidas en la forma de mostrar las funciones de las convenciones y los automatismos literarios cuando estos funcionan mal. Linda Hutcheon (1976), por su parte ha señalado, primero, la necesidad de diferencia entre sátira y parodia en la medida en que, con sátira se refiere a una crítica de la costumbre vinculada con la realidad, mientras que la parodia supone un desvío respecto a otro texto; y segundo, establece una distancia crítica respecto a las formas del pastiche, la alusión, la cita o la imitación con intención de marcar un anacronismo mediante la ironía (Ibíd., Quesada Gómez, 2009, págs. 73-78).

Además, la intertextualidad, la metanovela o la antinovela surgen con los procesos de cambios acaecidos desde la modernidad al postmodernismo y han estado marcados, según algunos autores (Gianni Vattimo, 1988, citado en Quesada Gómez, 2009, pág.65), por el tránsito de un pensamiento fuerte hacia uno débil; esto se encuentra definido por una tendencia a la *hibridación* y *totalización* de modelos y formas de manera mecánica, en un primer momento incompatibles, y cuyo valor social ha sido sustituido por la simulación y la hiperrealidad (Ibíd., Jean Baudrillard, 1980, citado por Quesada Gómez, 2009, pág. 65). Consecuentemente, la simulación y la hiperrealidad ha generado una pérdida de la conciencia del ser humano y una asimilación de aspectos tales como ficción y realidad, verdadero y falso, y que John Barth (Ibíd., Quesada Gómez, 2009) ha calificado como una progresiva falta de profundidad y una tendencia hacia las formas de lecturas fácilmente legibles.

Frente a tales circunstancias, el escritor antinovelístico toma conciencia, en primer lugar, sobre la imposibilidad de que el lenguaje refleje una realidad conformista pasivo, coherente y pleno de sentido según el modelo que proponía la novela realista; así, pues, reflexiona, a través de la literatura, de que el lenguaje cotidiano ha podido respaldar y facilitar estructuras de poder en su apariencia inocente de representar la realidad. En segundo lugar, reflexiona sobre la incoherencia que supone la consideración de la crisis de valores del postmodernismo y, sin embargo, permite que las formas que perpetúan esa crisis se mantengan vigentes.

Una vez que ha reflexionado sobre las causas y las consecuencias del predominio de una literatura que tiende hacia la pasividad lectorial, la conciencia crítica

y dialógica reacciona a través de la *multiplicidad* y la *fragmentación*, es decir, hacia las formas estructurales que se muestran caóticas y hacia la ambigüedad y la incertidumbre (Ibíd., Quesada Gómez, 2009)

De este modo, la exigencia respecto al lector de competencias narrativas no habituales que muestra, por ejemplo, *Museo de la novela de la eterna* (1967) o *Rayuela* (1963), supone una de las particularidades que establecen las estrategias del autor respecto a la recepción. Así, pues, dicha orientación al lector se dirige hacia el abandono de una lectura pasiva y su conversión en copartícipe del proceso novelístico, en mayor medida en que lo estaban haciendo las formas literarias tradicionales.

Como ejemplo de arte antinovelístico e intertextual, en Macedonio Fernández, se muestra en textos que combinan crítica literaria y relato no lineal y fragmentado en varios niveles del discurso. En *Museo de la novela de la eterna* (1987), establece algunos de los rasgos para evitar que el texto se convierta en arte mimético, esto es, copia o imitación de la realidad sobre unos principios básicos: no debe tener un fin moralizante y no debe ser un arte de lo verosímil verdadero, sino un verosímil de lo posible falso. Para ello, plantea el concepto de *Belarte* como una serie de principios teóricos sobre la postura que debe establecer el autor respecto al lector (Ibíd., García Ramos, 1990, pág 261):

1. Plantea una supresión de elementos sensoriales, o sea, supresión en la obra de todos los elementos que tengan intención de transmisión de sentimientos y de todos aquellos que supongan una apelación/interpelación hacia los sentidos. Es decir, prescindir de la poesía en el ritmo, en la consonancia, en la onomatopeya, en la sonoridad de los vocablos y el ritmo del acento.
2. La única transmisión que debe darse en la obra se refiere a generar un estado psicológico en el lector, diferente al que siente el autor y el personaje.
3. Necesidad de tensar, hasta el límite, la relación entre realidad e irrealdad.

A modo de conclusión, vamos a señalar que la relación entre parodia e intertextualidad radica en que, a pesar de que toda parodia es intertextualidad, por otra parte no toda intertextualidad tiene que ser paródica. Igualmente, la parodia se encuentra dominada por una tendencia a doble orientación del texto literario por la que éste constituye una evocación y transformación dialógica de otra escritura; y, por último, dicho aspecto dialógico, el cual ha sido traducido en términos de carnavalización e intertextualidad, es central para entender la parodia. De esta manera, se puede decir que la literatura moderna es paródica como consecuencia de su orientación doble: en el sentido de dialógico y reflexivo, que rompe y subvierte la estructura monológica y mimética de la tradición realista descriptiva, y además, crea nuevas relaciones textuales caracterizadas por alto grado de intertextualidad.

1.2 El cuento fantástico argentino en el último cuarto del siglo XX

1.2.1 Aspectos preliminares: la identidad, una vieja dicotomía

En este apartado vamos a explicar los rasgos sobre los que se ha establecido el debate en torno a la relación entre los términos civilización frente a barbarie y que ha dominado aspectos culturales y de la política en Hispanoamérica; aunque también nos centraremos en una mayor extensión sobre los aspectos específicos que se aprecian en la cultura literaria de Argentina.

María José Punte se apoya en el *carácter relativo* sobre la designación de barbarie cuando sostiene que cada cultura, a lo largo de la historia, ha denominado bárbaro un aspecto que no comprende; es decir, que la asignación de barbarie funciona como un mecanismo por el cual se establece una batalla por el control del signo ideológico; o sea, que este razonamiento supone poner en evidencia no sólo lo que ha sido categorizado como bárbaro, sino que cuestiona la propia categoría, siguiendo una lógica dual donde el juego de oposiciones prolifera (Punte, 2002).

Así, pues, el origen de este pensamiento se encuentra en la cultura griega y en sus teorías sobre el conocimiento o logos. Este planteamiento excluye cualquier nueva fuente de conocimiento, en tanto que se rige por un principio de ordenamiento de los existentes y no de creación. De esta forma, los parámetros que designaban lo civilizado eran bastante arbitrarios, ya que supone la palabra como límites para acceder a lo

existente; por tanto, lo que se consideraba como verdad, tanto bárbaro o “balbuciente” suponen a aquellas personas carentes o excluidas de la verdad, porque no posee la palabra que la expresa (Ibíd., Punte, 2002, pág. 33).

En la cultura romana, el término bárbaro se amplía para designar a aquellos pueblos que no forman parte del sistema de gobierno del Imperio. De esta forma, el término civilización alude a todo aquello que se encuentra dentro de los parámetros del orden jerárquico del Imperio Romano, en una relación de dependencia y sumisión.

En Hispanoamérica, la dicotomía discursiva que surge en torno a los conceptos de civilización y barbarie, en literatura es heredada del período colonial, y adquiere relevancia a partir de mediados del siglo XIX bajo la forma de la discusión en torno a fenómenos sociales, políticos y económicos de la modernización (Ibíd., Aínsa, 1977). Consecuentemente, dicha discursividad toma representación en formas y fuerzas que se aprecian y afectan al discurso cultural a lo largo del siglo XX.

Así, pues, ajuste y desajuste entre los ideales del modernismo cultural y una modernización deficiente son constantes que la literatura selecciona y recogen como temas en este período. En Argentina, se identifica una primera etapa sobre el debate caracterizado por un uso ideológico negativo y excluyente sobre la dicotomía entre civilización y barbarie. Casos notables de esta reflexión son las obras de Domingo Faustino Sarmiento (1845) y de Juan Bautista Alberdi (1854), quienes opinan sobre la contradicción entre modelos de desarrollos traídos de Europa y las fuerzas opuestas a la modernización desde una perspectiva de negación de la propia identidad argentina (Ibíd., Punte, 2002).

Aunque el debate anterior a Sarmiento, la barbarie era constitutiva de lo popular y los discursos de la exclusión social, su obra *Civilización y barbarie, Vida de Facundo Quiroga y aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845) establece las bases para el debate que acompañará a la sociedad argentina durante el siglo XX, cuando determina los puntos sobre aspectos tales como modernización, modernismo y modernidad, como garantes de la civilización. Debate, no obstante, que inicia una tradición que veía aspectos de la cultura en Hispanoamérica como un impedimento para establecer una relación de la identidad cultural argentina con respecto al modelo de pensamiento eurocentrista, y donde Ricardo Piglia se refiere en *Crítica y ficción* con el término la *mirada extralocal* (Ibíd., Piglia, 1986, pág. 39).

Piglia considera que ese autor inicia la reflexión sobre civilización y barbarie en cuanto que determina una teoría sobre el estado y una lectura de la identidad cultural argentina.

Para Sarmiento, la barbarie posee el signo de la anarquía moral, ya sea por su ausencia, ya sea por las nuevas líneas de pensamiento que se habían desarrollado durante la Edad Media en Europa. Piglia considera que *El Facundo* tiene la estructura de un *espejismo* ya que pone en el vacío el deseo de aquello que desea ver; y que, a través de ella, se ha construido una interpretación de la mirada excluyente y obsesiva de aquel país. La impronta que él observa radica en que *el Facundo*, es una biografía planteada como si se tratase de una historia real. Así lo refleja Piglia en un tono irónico:

“Sarmiento nos da la realidad bajo su forma juzgada. De ese modo definió gran parte de la historia política argentina, Digamos que definió la tradición de los vencedores. Sarmiento fundó el campo metafórico de las clases dominantes” (Ibíd., Piglia, 1986, pág. 40).

En este estado del debate, la obra de Esteban Echevarría (*El Matadero*, 1838-1879) puede considerarse un giro de la discusión sobre la barbarie en la medida en que plantea la contradicción y el desajuste en la imagen de un matadero, símbolo de la cultura argentina en la dictadura de Rosas. Y si bien el relato participa del cuadro de costumbres, por otra parte tiene como núcleo muy marcado la tensión del lenguaje ideológico, entre las formas de producción que relegaba a unos a la exclusión social, a la función del discurso religioso, a la lucha ideológica frente al paternalismo político, etc.

Alberdi también hace un planteamiento de la identidad argentina desde una acepción negativa, cuando en *Bases y punto de partida para la constitución de La Confederación Argentina* (1854), plantea como una razón epistemológica para la constitución política y organizativa del territorio argentino la supresión de los órganos sociales e institucionales a los que se dirigen; es decir, este autor considera los aspectos que determinan los rasgos en Hispanoamérica con el signo de lo salvaje, lo bárbaro, e, incluso, lo enfermo, estableciendo de esta forma las coordenadas de la civilización en Europa.

Luís C. Cano, ha señalado el carácter ambivalente que toma el discurso sobre la modernidad en Hispanoamérica, motivado por la inclusión de modelos de desarrollos traídos de Europa y, sobre todo, de Norteamérica, que confrontan con modelos tradicionales, herederos de la época colonial de los países hispanoamericanos (C. Cano, 2006).

Frente a este período, en el que predomina un discurso intelectual-burgués, historicista y de marginación de los individuos, la ficción desarrolla una función alternativa y de protesta anti-hegemónica y anti-jerárquica. En este tipo de narrativa, el discurso marginal del gaucho y del exiliado, proveniente de las guerras europeas, parece establecer el idilio con los espacios naturales y con los valores primarios de convivencia colectiva como aspectos referidos a la civilización. En las fronteras de la dicotomía se sitúa la obra *Martín Fierro* (1872), de José Hernández, quien establece la figura histórica del gaucho como un anacronismo romántico entre el deseo del héroe y la realidad.

Se identifica, además, un movimiento centrípeto, fruto de las tensiones sociales, iniciado en la costa hacia el centro del continente, y que abarca desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX. En él se busca integrar el espacio respecto a centros o templos que se identifican en el centro del continente y que implican viajes en los cuales se va a producir un despojamiento de la persona y la asunción de una identidad depurada en relación con la naturaleza (Ibíd., Aínsa, 1977, págs. 137-155). Esta tendencia de retorno a la naturaleza se aprecia en la obra literaria de D. H. Lawrence, quien en *La serpiente emplumada* (1923), plantea la naturaleza como una selva de símbolos espirituales; lo mismo sucede con Joaquín Gutiérrez, quien en *Manglar* (1947) desarrolla la trama sobre el idealismo de una profesora que abandona su vida en la ciudad para irse a la montaña a enseñar; o con Eduardo Zalamea, quien en *Cuatro años a bordo de mi mismo* (1934) presenta un cambio de la naturaleza humana y una realización vital del héroe en un entorno selvático. En otras ocasiones, el motivo del cambio se encuentra motivado por la ambición, como le ocurre al héroe de Ernesto L. Castro en *Desde el fondo de la tierra* (1951), para quien el valor de la naturaleza representa una forma de conquista del espacio natural al introducir modelos y programas económicos.

Por su parte, el movimiento centrífugo desde el campo hacia la ciudad y desde Hispanoamérica a Europa –que ocupa el final del siglo XIX y el siglo XX-, el hilo conductor se encuentra constituido por una reflexión activa y tensa entre el yo y su justificación en un entorno social urbano. Este proceso de búsqueda de la identidad reflexiona sobre la ambivalencia de los proyectos modernizadores, con el discurso del inmigrante y la búsqueda de unidad de un hombre fragmentado en el laberinto urbano. Octavio Paz, en *Los signos en rotación* (1965), plantea al hombre como característica de fragmentación, en pugna ante su incapacidad de hallarse frente a la multiplicidad de espacios y experiencias que, por otra parte, no suponen pluralidad, sino copia, reproducción y simulacro de la experiencia (*Ibíd.*, Aínsa, pág. 147). Aínsa sostiene que este proceso, aunque tuvo más relevancia en las ciudades del Río de la Plata, por otro lado se identifica en la novelística de muchos autores, como en *Criollos en París* (1933) de Joaquín Edwards Bello, *Los trasplantado* (1904) de Alberto Blest Gana en Chile o *Reinaldo Solar* (1920) de Rómulo Gallego en Venezuela, quienes reflexionan especialmente sobre el sueño europeo.

El viaje -como fuga- se hace presente en la narrativa argentina desde los años 1880 y se desarrolla hasta la actualidad. Destaca, de este período, obras como *Música sentimental* (1884) de Eugenio Cambaceres, en la que un joven argentino acaudalado viaja a París, donde una serie de desencuentros fatales llevan al héroe a “ser destruido por un mal de la civilización corrupta: la sífilis” (*Ibíd.*, Aínsa, pág. 149). Por otra parte, en *Sin rumbo* (1885), Cambaceres establece el viaje centrífugo del héroe como una fuga, desde el interior hacia Buenos Aires; y es allí donde la nostalgia y el sentimiento de *invasión* ante las políticas migracionales desde el continente europeo, le antagoniza, produciéndole sentimientos de alienación y un deseo de retorno.

Estas políticas re-poblacionales chocan, sin embargo, con el hecho de que desde Europa, al mismo tiempo, se introdujeron ideas anti-jerárquicas y anti-estructuras que cuestionaban los pilares de la sociedad burguesa argentina y de una sociedad que empezaba a establecer una idea de civilización en torno al progreso y a los avances tecnológicos; surge de esta forma, el sentimiento de *invasión* y *desintegración* como respuesta a los deseos de una sociedad que, bajo las formas de progreso, habían comenzado a desarrollar una política neoliberal que afecta en todos los niveles ideológicos de la cultura en Argentina (Andrew Brown, 2010).

En este proceso de exclusión del discurso del inmigrante, se intenta hacer positivo el discurso del criollo, del campo frente a la ciudad, en el mito del gaucho, a pesar de que la realidad del campo argentino ya no era el lugar idílico que reflejan los poemas y las canciones de la gauchesca. Pues bien, en el caso de Ricardo Güiraldes, en este auge de la gauchesca, presenta al héroe de *Don Segundo Sombra* (1929) como una evocación legendaria, aunque un anacronismo, del hombre de valores ideológicos, frente a la burguesía y a la incertidumbre social de la postmodernidad.

Este individuo postmoderno, desintegrado y sin ideas estables, se puede identificar en el héroe desterrado que supone Horacio Olivera en *Rayuela* (1963), y que se caracteriza, además de por iniciar una búsqueda del yo en la multidiscursividad cultural de las ciudades, por ser una forma de la evasión en el desajuste, en el fracaso del diálogo y en la incoherencia social.

En la misma línea de este pensamiento pesimista de Cortázar se encuentran *El juguete rabioso* (1926), de Robert Arlt, pensada en un principio como *La vida puerca*, o *El pozo* (1956) de Juan Carlos Onetti, variando desde una perspectiva del héroe fracasado del primero al existencialismo del segundo, y cuyas perspectivas determinan la literatura en el último cuarto de siglo como una tendencia a representar al héroe fragmentado en los no-lugares de las ciudades postmodernistas; éstos, recogen espacios multipantallas, cuadros de costumbres sociales sin vínculo a la historia, a la relación y a la identidad, donde se narra la ausencia.

Por último, Piglia, en *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández* (2001) establece tres rasgos que han seguido la línea literaria en Hispanoamérica: por un lado, identifica el realismo mágico que ubica su origen en los cronistas españoles y los relatos de conquistadores, entre los que se encuentra la tradición que sigue Asturias en Guatemala y Gabriel García Márquez en Colombia; por otro lado, tenemos la novela andina prehispánica de José María Arguedas en Perú, Guimarães Rosa en Brasil, Rulfo en México, donde se mezcla tradición y lengua diferentes. Por último, el tercer grupo se corresponde con los escritores rioplatenses, entre los que se sitúan Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Arlt, Macedonio Fernández, y Julio Cortázar que sigue la línea que continúa Saer, Puig y Piglia (Mesa Gancedo, 2006, pág. 64).

1.2.2 El cuento fantástico: el texto como pretexto

A través de la producción literaria del género fantástico, la ciencia ficción y el gótico, podemos comprender la batalla de los géneros por la confluencia de las fuerzas de unificación y centralización del universo ideológico-social en la literatura de Hispanoamérica.

En un principio, consideramos el cuento fantástico como una forma narrativa de ficción que define su valor respecto a la verosimilitud; así, pues, todo texto fantástico alberga una intención de expresar una verdad que se encarna en la coherencia de un relato; sin embargo, no supone una verdad objetiva o absoluta, sino que señala la posibilidad de que cualquier acontecimiento puede hacerse creíble frente al lector. Consecuentemente, el lector no es pasivo sino que posee un *grado de tolerancia* respecto al texto, lo cual le permite reflexionar sobre la relación entre verdad y ficción (Ibíd., García Ramos, 1990, pág. 990).

Por otra parte, y, atendiendo a este principio, se denomina ciencia ficción a aquella literatura cuya verdad ha de plantear una serie de tramas racionalizadas y ser presentado en un lenguaje técnico adecuado al campo de conocimiento asociado con las ciencias naturales al que el texto se refiera, lo cual nos permite constatar un menor grado de tolerancia de la ciencia ficción respecto al lector. A raíz de que la literatura fantástica, con frecuencia, establece una serie de tramas más amplias que la ciencia ficción y otros géneros, se ha criticado a ésta como una modalidad de la literatura de evasión del autor respecto a aspectos cotidianos como la censura, la represión o la violencia (Ibíd., C. Cano, 2006, pág. 68).

Para Bajtín, el género fantástico, como todo lo que es significativo para el ser humano en la vida, tiene valor espacio-temporal; es decir:

“no sobrepasan los límites del mundo real y, por tanto, tal fantasía se encuentra dentro de las posibilidades del desarrollo humano (...), dentro de un programa de posibilidades-necesidades del hombre, de exigencias externas, que resulta imposible de separar de la naturaleza humana real”(Ibíd., Bajtín, 1989, pág. 302).

Sostiene Ibáñez, por su parte, que lo fantástico irrumpe en el arte como una expresión de una realidad *psicosocial* que centraliza la necesidad del hombre para darle voz a ciertos aspectos de su inconsciente; es decir, sus miedos, supersticiones, obsesiones, y creencias (Ibíd., Ibáñez, 2013). Consecuentemente, frente al desplome de los cimientos ideológicos de la Edad Media y la sensación de crisis de valores del postmodernismo, el autor actual empieza a desarrollar una actitud cuyas características se orientan hacia una negación de cualquier intencionalidad social o moral del texto. Igualmente, desarrolla una agresividad del narrador frente a la realidad circundante, además de una tendencia a mostrar lo extraordinario y la ambigüedad del mundo al lector con objeto de hacer tambalear los pilares sobre los que se han constituido todas las certezas (Ibíd., García Ramos, 1990).

Así, pues, frente al relato idílico-mágico, el autor fantástico construye un mundo humano rodeado por las amenazas como forma de cuestionarse aquellos aspectos sobre los que se han constituido los discursos convencionales, por ejemplo en el caso de la novela realista. Dicho mundo, donde el inconsciente social convive en una relación de atracción y oposición en la experiencia cotidiana con las fuerzas conscientes; además, genera relaciones espacio-temporales con distintos espesores o niveles de la realidad.

En consecuencia, el autor, mediante técnicas para mostrar la ambigüedad y la duda epistemológica, trata de hacer creíble, en el relato fantástico, aquello que parece como inverosímil, además de cuestionar la identidad, el orden y el sistema de valores que tienen ciertos aspectos de la cultura desde una postura de verosimilitud fantástica. Así lo expresa García Ramos cuando establece que, *cuando un autor opta por manifestar orden y desorden mediante elementos del fantástico, “opta por relacionar su obra con el mundo convencional mediante la tensión que nace del desajuste de ambos”* (Ibíd., García Ramos, 1990, pág. 33).

De la misma forma piensa Lloyd-Smith, desde sus estudios sobre el género gótico, cuando sostiene que el sello de lo fantástico, supone empujar hacia los extremos, con objeto de explorar esos límites mediante la verdad de lo fantástico. Al explorar los extremos, bien sean la crueldad, los abusos, el miedo o la pasión, bien la degradación sexual, lo grotesco, etc.; lo fantástico supone un horizonte de la experiencia dialógica sobre aspectos tales como la estética, la ciencia o la ética (Lloyd-Smith, 2004, págs. 3-9).

Por su parte, el héroe de lo fantástico-gótico posee un pensamiento racionalista reflexivo y, generalmente, desarrolla un código de valores ideológicos que no se adecúan a las normas de la sociedad; se muestran incrédulos frente al significado de lo aparentemente inocente, lo bueno, lo verdadero, lo puro, etc.; y mantienen una actitud de oposición frente a aquellos que los proclaman desde una perspectiva de la conciencia racional, por encima de consignas, de convenciones y de cualquier tipo de creencias.

Por el contrario, sus antagonistas se corresponden con aquellos que socialmente se han atribuido normas morales, socialmente aceptadas como pueden ser la benevolencia, o la falsa inocencia; así, pues, no es difícil observar la posición reflexiva que establece lo fantástico frente a su realidad cotidiana. Por tanto, como la novela de detectives, la novela paródica, la ciencia ficción, donde el héroe explora con una situación de caos y malas acciones conforme a una máxima de restitución del orden y las convenciones, el héroe de lo fantástico adquiere su verosimilitud de la realidad empírica.

En la dirección opuesta, entre fuerzas opuestas de centralización y descentralización, lo fantástico-gótico se sitúa en un área liminal, o fase de transición donde los personajes han superado las certezas, pero no tienen nada con que reemplazarlo. El concepto de liminidad hace referencia a un estado de apertura y ambigüedad, que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito conforme a la fase preliminar o previa, fase intermedia o liminal y fases posliminal o posterior. La liminidad se encuentra relacionada con la literatura fantástica porque se trata de una manifestación anti-estructural y anti jerárquica de la sociedad, es decir, de una situación en donde una comunión espiritual genérica entre los sujetos sociales, sobrepasaría lo específico de una estratificación social. Consecuentemente, aparecen cada vez nuevos aspectos de la oposición en torno al ser. En el cuento fantástico-gótico, los casos extremos de polaridades de la luz y la oscuridad, blanco y negro, se corresponden con el signo de lo demoníaco y la virtud, respectivamente, con ambos fuera y algunos dentro del ser, encontrándose enfocados hacia el centro de esta atención del liminal. A pesar de las certezas, sostiene Lloyd-Smith que el gótico sigue actuando sobre la base de la especulación, llegando a situaciones donde la ciencia juega un papel paradójico para explicar lo inexplicable; pero al mismo tiempo, apuntando hacia nuevos

horizontes y, algunas veces, a capacidades siniestras, bordeando, incluso, lo milagroso (Ibíd., LLoyd-Smith, 2004).

Respecto a la relación con el lector, sostiene García Ramos que en literatura fantástica, el escritor explota la posibilidad de verosimilitud y parte de la tesis de que el lector se encuentra dispuesto hacia la creencia del hecho narrado, mediante el traspaso de los umbrales de lo real por la vía de la imaginación; así, pues, sostiene que lo verosímil es una suerte de válvula regulable, que se abre o cierra, según el grado de tolerancia del género (Ibíd., García Ramos, 1990, pág. 991).

Por lo tanto, el género fantástico, en la medida en que se ha considerado un subgénero menor que emplea técnicas de intriga y busca entretener (Amícola, 2003, 61; Allan-Lloyd Smith, 2004, pág. 3-9), supone la forma apropiada para exponer el orden y el desorden que conlleva cambios históricos y sociales respecto a aspectos como la fe y el sistema binario de separación genérica entre el hombre y la mujer, o también la problemática del desarrollo tecnológico.

Así lo ha expuesto José Amícola en su obra *La batalla de los géneros* (Amícola, 2003), en la que establece el modo gótico como núcleo de investigación para abordar los miedos femeninos frente a un sistema patriarcal, y su representante cultural, la novela de educación. Según este autor, ha existido un interés reiterado por establecer diferencias entre sexos que han afectado a los ámbitos lingüísticos y literarios, así como los mecanismo jurídicos y represivos con la que la sociedad trata de dar una respuesta al problema del *gender* (Ibíd., Amícola, 2003, pág. 12). En nuestro trabajo no podemos agotar todas las posibilidades semióticas y la palabra género; sin embargo, se considera desde la perspectiva de los estudios literarios que supone su acepción como género ideológico respecto a los discursos del cientifismo y el pensamiento eurocentrista en la novela argentina.

Por otra parte, nos interesa la perspectiva de investigación que han tomado los estudios sobre la ciencia ficción en Hispanoamérica realizados por Luis C. Cano (Ibíd., C. Cano, 2006), para quien el principio de integración entre ciencia ficción e Hispanoamérica, resulta una contradicción irreconciliable como consecuencia de las problemáticas relaciones respecto a los fenómenos de la modernidad, el modernismo y la modernización. Así, se define como ambivalente el carácter que toma el discurso sobre la modernidad en Hispanoamérica; dicha cuestión se encuentra motivada, en todo

caso, por la inclusión de modelos no compatibles con las expectativas de crecimiento en los países hispanoamericanos.

Así se sostiene, de manera general, que el rasgo que domina la narración literaria escrita en Hispanoamérica en el período de modernidad, que ocupa desde la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, se refiere a una oposición entre las fuerzas pre-capitalistas y los impulsos de las fuerzas de modernización. De esta forma, contradicciones y desajustes, orden y desorden, caos, centralización discursiva entre los ideales del modernismo cultural y un proceso de modernización económico deficiente y excluyente, se convierte en una discursividad constante que selecciona y recoge como tema la literatura de este período. Caso notable de esta reflexión sobre el fracaso del modernismo como corriente cultural, es la obra de Domingo Faustino Sarmiento (*Vida de Juan Facundo Quiroga*, 1845), que anteriormente mencionamos, y que supone -en palabras de Ricardo Piglia Piglia, 1986, pág. 40) - un *oráculo*, en el sentido de una respuesta de procedencia mágica y un juicio de valor, presentado bajo la forma de un hecho real.

Una vez explicada la vertiente que vamos a trabajar en nuestro desarrollo, corresponde un breve recorrido por lo que ha sido la relación que ha tenido del género fantástico en Europa y EE. UU, para, luego, centrarnos en Hispanoamérica.

En primer lugar, el género fantástico aparece como cuento de terror en el siglo XIX y, entre sus antecedentes, podemos citar la obra *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764); más tarde, alcanza su hegemonía con la obra *El misterio de Udolpho* de Ann Radcliffe (1794 y Mathew G. Monk y su obra *Lewis el monje* (17969). Por otra parte, Bioy Casares, en *Antología de la literatura fantástica* (Bioy Casares, 1977) ha señalado elementos del género fantástico en la obra del Infante don Juan Manuel (siglo XIV) Rabelais (siglo XVI), Quevedo (siglo XVII) e, incluso, sostiene que se pueden encontrar elementos fantásticos en la *Biblia* (900 a c; 100 a c), el *Zendavesta*, en Homero, en *Las Mil y una noches*, etc.

No obstante, se han dado las circunstancias de que los elementos que definen el canon del género fantástico como tal, hayan aparecido, según la crítica, en las primeras obras de la tradición novelística inglesa, cuentos epistolares de seducción y traición de Samuel Richardson *Pamela* (1740) y *Clarissa* (1747-1748), o Moll Flander (1722) de David Defoe. Ha señalado Ibáñez que, a consecuencia de la secularización de la

literatura moderna, la narrativa irrumpe con el gótico como una forma de expresar la realidad del hombre de la ciudad, privado de su fe y dejado con sus demonios (Ibíd., Ibáñez, 2013, págs. 214-217).

Como aspectos generales que afectan al estado estético, en un principio el miedo o la sorpresa –según la entiende Bioy Casares-, se consigue mediante técnicas que propician ambientes o atmósferas de angustia irracional por lo informe. Así, pues, las estrategias se orientan hacia la producción de atmósferas espaciales sobrecargadas y sofocantes mediante la inclusión de elementos que se golpean, como pueden ser las puertas y ventanas, cambios meteorológicos o leitmotiv que se repiten en la memoria del lector; además, el uso de exclamaciones graves y de sorpresa, caserones abandonados, histerias y melancolías o espacios aislados, son convenciones técnicas con las que los escritores se valían para generar un efecto de terror.

Más adelante, se produce una variación de la tendencia que muchos autores comienzan a incluir en mundos reales y cotidianos, como la del lector un suceso extraordinario; de esta forma, se consigue un efecto de verosimilitud más fuerte. Desde esta perspectiva surge la vertiente realista del género fantástico, cuya influencia se desarrolla por los autores norteamericanos principalmente. En este espacio histórico, la literatura encuentra un marco común para la expresión fantástica e inserta su producción en el espacio cultural de las teorías divulgativas, especulativas y el descubrimiento científico que se desarrollan predominantemente en escritores tales como Herbert George Wells y Edgard Allan Poe. En el caso de Europa, cabe destacar la producción literaria de Jules Verne.

La producción en EE.UU, a pesar de que en un primer momento pone en práctica el programa de la novela fantástica de tradición inglesa, encuentra en la figura de Edgard Allan Poe su propia vertiente estética a través del desarrollo del concepto de *unidad de efecto* (Ibíd., LLoyd-Smith, 2004), lo que supone dar una mayor importancia a la obra desde la perspectiva del lector como participante creador de la experiencia lectorial en un proceso circular para la consecución del efecto estético. Por otra parte, el desarrollo de la novela macabra de detectives y de aventuras en la que combina tensión irracional e intriga dentro del género fantástico, supone dos aspectos que había actuado por separado y que en la novela de Poe orientan al lector por un viaje hacia el misterio, que pasa por la fantasía, y finaliza con su correspondiente explicación investigativa.

Así, pues, en Poe, la novela de intriga, por su parte, invita al lector por la vía de la interpretación dificultosa, mientras que la novela detectivesca incluye, en ocasiones, elementos sobrenaturales.

En la medida en que el discurso científico muestra un carácter ambivalente, el género fantástico muestra una visión crítica que analiza, al mismo tiempo, el plan modernizador y el sistema de producción como tema en algunas obras: H G. Well, quien en *The Island of Dr. Moreau* (1896) reflexiona la manipulación de la ciencia biotecnológica; Gene Roddenberry, quien en *Star Trek* (1966) hace revisión de la antinomia entre sistemas expansionistas de prevalencia de la infraestructura científica y comunidades rurales, lo mismo que hace George Lucas en *Star Wars* (1977).

La fantasía en Hispanoamérica durante la primera mitad del siglo XX, se caracteriza por cuentos de Lugones, Nervo y Quiroga en el período modernista, destacando obras como *Hombre artificial* (1910) de Quiroga, *XYZ* (1934) de Clemente Palma, *La invención de Morel* (1940) y otros cuentos de Adolfo Bioy Casares. En *La antología del cuento fantástico*, colección de relatos coordinado por Bioy, Borges y Ocampo se presentan relatos de María Luisa Bombal, Macedonio Fernández, Arturo Cancela, Pilar de Lusarrate, Silvina Ocampo, Lugones y Silvina Ocampo.

Sostiene Luis C. Cano, respecto a la relación que ha establecido la fantasía y la ciencia ficción, que en Hispanoamérica la producción de ciencia ficción ha sido, desde un principio, asimilada por la escritura de fantástica y ha sido considerado género independiente a partir de 1969. Entre las razones que este autor considera, se debe, en primer lugar, a criterios de producción comercial y a la asimilación por una modalidad de amplia aceptación popular que, además, ha recibido la atención de escritores importantes, como Juan Montalvo, Rubén Darío, Lugones, Borges y Cortázar (*Ibíd.*, C. Cano, 2006). En segundo lugar, se encuentran las expectativas de la recepción, el contexto socio-político de producción y, sobre todo, la carga crítica que, tanto la fantasía como la ciencia ficción, muestran claramente.

Así, pues, este autor reconoce una serie de rasgos sobre la línea que ha seguido la novelística de ciencia ficción y que vamos a considerar, debido a las características que adoptan respecto al discurso científico grave (*Ibíd.*, C. Cano. 2006):

- Un primer rasgo se corresponde con el empleo de un discurso que trata de reconstruir, imitar, o parodiar las características tradicionalmente aceptadas como propias del discurso científico, es decir, la precisión conceptual, el uso del vocabulario distintivo de una de las ramas de la ciencia, el razonamiento lógico, la organización secuencial, y, finalmente, la aspiración a la objetividad. La diferencia respecto a la variante en Norteamericana se refiere a que estos tienden a incorporar ciencias naturales o Hard science fiction cuando en el caso de los escritores hispanoamericanos tienden a la inclusión de las ciencias humanas, las denominadas Soft science fiction.
- Un segundo rasgo se refiere a la presencia de una actitud crítica que, en su primera etapa – y cuya proyección se extiende hasta 1930- trabajó sobre la idea de proyectos o procedimientos científicos, su aplicación en la sociedad y sus resultados. Como fruto de esta preocupación, estos escritores muestran una actitud negativa respecto a una consideración obsesiva por el desarrollo, que puede dar lugar a situaciones perjudiciales u obsesivas.
- El tercer rasgo recoge el uso específico de la categoría temporal. Toda obra de fantasía, establece las relaciones entre el tiempo de narración y el de la realidad a la que se refiere; es decir, el referente pragmático. Dice Luis C: Cano que si tomamos como punto de partida la realidad extratextual, la fantasía, lo mismo que la ciencia ficción, construye un presente que coexiste en el contexto que refiere, o bien proyecta al pasado, o bien al futuro, en un universo alternativo.

1.2.2.1 Humorismo metafísico

En este apartado vamos a explicar los términos *humorismo metafísico* de Macedonio Fernández y el laberinto intelectual de Borges, que se presentan bajo la forma de la analogía fantástica y paródica.

En el caso del humorismo metafísico de Macedonio Fernández, como ya hemos mencionado con anterioridad, se encuentra regido por unos principios teóricos que él mismo desarrolla a lo largo de su obra y presenta como un sistema teórico de literatura en la obra *Para una teoría del arte*. Así mismo, todas las teorías que desarrolla en *Papeles de Recienvenidos*, *Adriana Buenos Aires* y *Museo de la novela de la Eterna*, se encuentran recopilados en ese ensayo. Como nota dominante, este autor piensa que el arte no ha de comprenderse desde la verosimilitud moral o social que puede transmitir un texto, sino desde la fantasía metafísica, esto es, desde la realización de lo inverosímil del arte, en un primer estadio, para así proceder a la superación del concepto de realidad en literatura.

Señala García Ramos que en los cuentos de Macedonio se aplica la fórmula humorismo + metafísica; así, pues, la crítica sostiene la relación entre el humor macedoniano y las greguerías de Ramón Gómez de la Serna como las más importantes en literatura de humor. Consecuentemente, ha señalado García Ramos, en la obra *Ismos del español*, se marcan algunas ideas que trabajará el argentino (Ibíd., García Ramos, 1990, págs. 300-305).

Respecto al concepto de humorismo fantástico macedoniano, Ramón Gómez de la Serna, ve en ese *ismo* una manera de asaltar la realidad y trastocarla. Así, pues, define el humorismo (Ibíd., García Ramos, 1990) en términos de *anticipación* y *alteración* del lector a través de la paradoja. De esta forma, la actitud de Macedonio Fernández en sus cuentos fantásticos supone, por una parte, la paradoja que trastoca la realidad, y, por otra parte, mediante el humor muestra la doble realidad del mundo; es decir, lo que tiene de frágil, así como la pérdida del sentido único de las cosas. Por tanto, la verdad oficial y la mentira conviven simultáneamente, y permiten la formulación de aquello que se presupone inverosímil, sobre una línea de pensamiento que considera como no verdadera del arte y, ello, no supone una representación objetiva de la realidad, sino que se trata de una disposición técnica.

De esta forma, aquello que supone lo más real y objetivo es asaltado y trastocado por el humor, de forma que supone un punto de vista que reflexiona sobre aspectos tales como lo efímero y las convenciones establecidas en relación con el mundo, así como de qué manera pueden encontrarse relacionado con lo absurdo.

Respecto a las convenciones, Macedonio ha centrado su críticas sobre tres aspectos: en primer lugar, considera que las convenciones han negado toda capacidad de argumento a favor del valor de la transmisión de sentimientos, la importancia de la verosimilitud o la creencia del lector; en segundo lugar, las convenciones filosóficas o metafísicas que niegan el mundo para suplantarlo por la nada; y, por último, en tercer lugar, aquellas convenciones del conocimiento en la ciencia, que nos afirma en la realidad.

Los ingredientes del humorismo de Macedonio Fernández se pueden clasificar de la siguiente forma:

1. Primero, el uso de lo grotesco para hacer humor. Un ejemplo de esta tendencia en Macedonio Fernández lo encontramos en *El zapallo que se hizo cosmos*, donde el mundo puede tornarse en términos de un gran zapallo que crece de manera exagerada hasta conquistar el cosmos, e, incluso, en *Cirugía psíquica de extirpación*, donde la fe en la cirugía puede llegar a extirpar tantos órganos que se puede quedar reducido a una oreja o puede, incluso, extirpar el pasado y el futuro de las gentes; por último, aquello que supone la causalidad del mundo puede llevarlo a la nada si se alteran las condiciones vitales de un trébol.
2. Segundo, el sarcasmo, se refiere Macedonio Fernández, para llevar a la irrisión y a la subversión de una imagen, como en el caso de *El neceser del escrucante*, un maniquí cansado de morir mata a Conan Doyle, creador de de Sherlock Holmes, por razón de mal escritor de novela policial. En *El zapallo que se hizo cosmos*, cuando se refiere al discurso de la gravedad científica, alude a las medidas que se propone para controlar el crecimiento por parte de las autoridades gubernamentales, científicas y militares.
3. Tercero, el patetismo en Macedonio Fernández, se dosifica de manera cuidada con los modos del conflicto sentimental en *Tantalia*, en la

inmortalidad que pende de un pinchazo o, incluso, en *¿Quién era ese mosquito?* cuando trata el tema de la identidad.

4. Cuarto, la épica-burlesca, una suerte de mezcla de elementos inclasificables de incongruencia pura y que, en Macedonio, supone un deseo de quebrar la unidad mediante la inclusión de anotaciones y desvíos de la trama, o lo mismo que en las numerosas alusiones al lector.

Por otra parte, en *El museo de la novela de la eterna*, renuncia al ideal aristotélico por el cual la obra tenga que imitar a la naturaleza, negando toda verosimilitud, más allá del texto, o a los personajes conforme a la fórmula del no-existente caballero y dedica un capítulo a reflexionar sobre el personaje de la novela. Así, pues, considera sobre el personaje que:

- 1) Es un ente medio existente, porque se toma parte de modelos reales.
- 2) Todos los personajes están orientados a soñar, siendo un ser supuesto en la medida en que ser personaje es soñar ser real.
- 3) Hay que evitar que el personaje, a pesar de soñar ser real, parezca vivir porque puede, de ese modo, vivir en el ánimo del lector. (*Ibíd.*, citado en García Ramos, 1990, pág. 269).

Respecto a los personajes del *Museo*, éstos se constituyen como entes abstractos que denotan en su nombre un rasgo que los define, y que, como corresponde, no es físico. Además, frente a la descripción, a la que considera que es el elemento constitutivo del relato realista, sostiene que el arte se encuentra en la versión o la técnica; es decir, en los aspectos indirectos.

En consecuencia, con la intención anti-realista, el autor tiende a huir de aspectos concretos o físicos y busca generar en el lector algo nuevo de manera única; esto será diferente de un lector a otro. Para ello:

- 1) Concibe la relación respecto al lector en términos de humorística conceptual, esto es, como una voluntad de juego en la que éste no debe permanecer impasible.
- 2) Desarrolla el término *la prosa del personaje* por la cual se muestra al lector que la irrealidad del personaje se puede traducir en una realidad

del lector; o, en otros términos, que tal personaje es una irrealidad del lector, en tanto, en cuanto que el lector puede ser menos real todavía (Ibíd., García Ramos, 1990, pág. 274).

Por otra parte, no podríamos dejar de mencionar en este trabajo la obra laberíntica de Borges, quien ha hecho del laberinto la razón de ser de su universo literario. Es por ello, que la formulación del laberinto, supone, además de una intención de establecer un eje de coordenadas para el conocimiento, la cuestión sobre el infinito ya que en la medida que no se escoja un camino, todo se transforma en una posibilidad; y, siempre, aunque eso no suponga un impedimento para abarcarlo, en Borges se presenta como una obsesión por alcanzarlo.

Sostiene Borges que lo general se puede expresar conforme a la lógica de que, el menor de un hecho, presupone el inconcebible universo y, de manera contraria, el universo precisa del menor de los hechos para su consecución. Así, pues, en el cuento *La lotería de Babilonia*, Borges ha señalado que la formulación de un centro unificador bajo un aspecto de las ciencias formales y humanas nos lleva, si añadimos a ello los azares del devenir y el carácter milagroso de una lotería, ante una analogía fantástica y paródica.

Por tanto, la formulación de ese laberinto argentino que supone la obra *La lotería de Babilonia*, de Borges, es clave si deseamos relacionar la descripción de laberinto, por la cual se ha interpuesto el azar y los milagros en el orden del mundo.

1.3 Ricardo Piglia: Entre el autor y su obra

1.3.1 Vida y obra

Sabemos que Ricardo Piglia es un escritor y crítico literario nacido en Adrogué, en 1941, y que vivió en Mar de Plata desde 1955, tras la caída del Régimen de Perón, donde estudió Historia. Después trabajó durante 10 años de editor en Buenos Aires, donde estuvo a cargo de la colección de novela policíaca *Serie Negra*, que difundía de autores como Raymond Chandler, Horace McCoy, etc.

Comienza a escribir en 1950 su *Diario*. Sin embargo, su reconocimiento internacional se debe a la obra *Respiración artificial* (1980). Además, desarrolla un interés por la investigación literaria, lo que le ha llevado a realizar trabajos críticos sobre Bertold Brecht, Walter Benjamín, Lukács, Tinianov, Sklovski, Bajtín, así como ensayos de Robert Arlt, Macedonio Fernández, Sarmiento, Borges; sucede lo mismo con algunas de las ideas que son recopiladas en *Crítica y ficción* (1989) y *Forma Breve* (2000).

Aunque pertenece a un grupo homogéneo, entre los que se encuentran Juan José Saer (1937-2005) y Manuel Puig (1932-1990), se caracteriza por una representación de la realidad literaria donde se multiplican las experiencias y las formas; por el contrario, observamos que no establece una visión grupal sobre producción y concepción literaria.

En este período, sin embargo, aborda aspectos de la historia argentina, en tanto que son herederas del conflicto sobre el peronismo y, más recientemente, de los efectos de la dictadura sobre el relato histórico. Además, a raíz del sentido de búsqueda, el relato colectivo perdido durante la dictadura, aborda el proceso de la escritura como formas alternativas, que complementa la narración sobre el hecho histórico.

1.3.2 Corpus literario de *La ciudad ausente*

En la ciudad se presenta un conflicto, el terrorismo de estado o *Guerra sucia* del estado contra la ciudadanía en un momento de crisis social, que se corresponde con los momentos finales de la dictadura de Videla (1976-1981). En ella, los modos de resolución del discurso se adquieren operando sobre la estructura mediante la inclusión de múltiples formas narrativas y códigos lingüísticos, con intención de *des-historización* del relato, puesto que se considera el relato literario una forma complementaria y alternativa frente al principio de realidad que ha establecido el estado (Girona Fibla, 1995).

Además de la función de recuperación de la memoria y de la resistencia, en *La ciudad*, supone las consideraciones sobre el valor cultural y el deseo de felicidad del protagonista; por otra parte, la infelicidad del héroe pigliano proviene de la necesidad de recordar, mediante las formas del relato colectivo, un período de incertidumbre donde las formas de comunicación y las políticas de aperturismo globales son portadoras del signo negativo de la violencia y la discursividad monológica del estado.

En el aspecto político, la década de 1980 se sitúa entre el fin del gobierno de la dictadura, como consecuencia de la derrota en la guerra de las Malvinas (1983) y el inicio del gobierno democrático de Raúl Alfonsín y, posteriormente, el retorno del gobierno del partido peronista (1989). En el aspecto social, se inicia un período de revisión del pasado inmediato y de reconocimientos de los hechos que tuvieron lugar durante la dictadura. Sostiene Punte, al respecto, que la búsqueda del relato colectivo estableció el consenso necesario sobre el que se debía afrontar la situación de polarización a la que había dado lugar (Ibíd., Punte, 2002, pág. 212).

Las características del corpus novelístico, en la cual se enmarca la obra de Ricardo Piglia, se refiere, principalmente, a la preocupación por construir una imagen de país frente a la idea del *complot* y la violencia, oficialmente constituida durante el período de dictadura, desde una perspectiva de la reflexión filosófica y la crítica a las formas del relato social. Así, pues, Ricardo Piglia pertenece a un grupo de escritores que muestran un gran compromiso con el contexto social e histórico al que pertenece; mas, como señala Punte acerca de Piglia, éste pertenece a un grupo temporal de autores, que no tienen una ideológica muy marcada con respecto a una u otra fuerza política; pero sí muestran un interés unificador de temas y sentido en torno a la literatura argentina y al relato colectivo (Ibíd., Punte, 2002, pág. 17).

Así mismo, señala Ricardo Piglia (Ibíd., Piglia, 1986) que la sociedad se puede ver desde la perspectiva de una trama de relatos, es decir, en un conjunto de historias y núcleos ficcionales que circulan entre las gentes. En dicha trama de relatos existe, por un lado, un circuito personal, privado de la narración y, por otro, existe una voz pública constituida por un movimiento social del relato. Sin embargo, en la figura del estado se han centralizado esos relatos de tal manera que, en la medida en que se ejerce poder político, se está imponiendo una forma de narrar los hechos (Ibíd., Girona Fibla, 1995; Piglia, 1986; Punte, 2002). Igualmente sostiene que, en Argentina, en el período entre 1976 y 1982 se ha producido una centralización del relato en todos los ámbitos de la cultura en una concepción conspirativa de la historia, por la cual no sólo se ha producido una planificación de la vida cotidiana del individuo, sino que, además, desde los mecanismos de representación de la realidad, se ha producido una justificación y legitimación del discurso político del estado frente al hecho histórico (Ibíd., Piglia, 1986, págs. 35-49).

Así, pues, sostiene Nuria Girona Fibla (Ibíd., Girona Fibla, 1995) frente a la sistematización del discurso de la historia, que el escritor muestra reacciones de discordancia sobre la retórica de la memoria y plantea la función del texto desde una multidiscursividad de la realidad histórica.

Las tácticas que emplean estos escritores en su narrativa se encuentran orientadas, en primer lugar, hacia la consecución de una imagen más cercana a la realidad de la gente mediante una *re-lectura* de la historia de Argentina, consciente sobre la problemática en torno al sistema binario que acusa la identidad de aquel país.

Consecuentemente, esta preocupación tiene un efecto inmediato sobre la producción literaria, en la medida en que los temas que tratan, problematizan la experiencia histórica durante el período de la *Guerra sucia* (1972-1983) que desarrolló el estado contra la población y el discurso que sustenta los pilares de la dictadura como un mecanismo para la reflexión sobre aquella experiencia.

Asimismo, plantean la literatura como una forma de la comunicación social, cuyas tácticas van a ir enfocadas hacia el empleo de un tono que enmascara, en algunos casos, una investigación sobre las tramas de relatos sociales que el estado centraliza en unas teorías del complot frente al país (Ibíd., Piglia, 1986, pág. 36). Así, pues, se establece un pacto implícito por el cual el escritor, mediante las unidades de personajes, la acción y el cronotopo proceden a develar la memoria colectiva. Este pacto se materializa conforme a la fórmula de la investigación periodística; sin embargo, sostiene Punte que, a pesar de que la forma idónea para la reflexión de lo político podría haberse desarrollado conforme al ensayo periodístico; en el caso de Argentina, el hecho político se confronta a todos los niveles culturales y, además, se problematiza la función del periodismo como una escritura sistemática e institucionalizadora de la historia más reciente (Ibíd., Punte, 2002).

Por otra parte, además, cuestionan las formas del relato histórico, en la medida en que hay indicios de que ha sido empleado como un mecanismo de la distracción y la represión institucional. En concreto, se plantea una necesidad, en los casos más extremos de la violencia del estado, de *re-escritura* de la historia haciendo hincapié en el relato colectivo silenciado.

Por tanto, lo que en esencia se sitúa como centro del debate, es la cuestión del relato histórico como una realidad centralizada por el estado y, esencialmente, como un acto del habla constitutivo del discurso individual y abierto; es decir, desde una perspectiva del relato literario como una forma independiente de abordar la realidad histórica.

De esta manera, consideran el relato literario no como un relato que reproduce la realidad, sino como un relato nuevo y, por tanto, autónomo, que abarca el relato histórico en una relación de complementación, en tanto que es un relato surgido de la experiencia individual de un sujeto, en el ámbito de un diálogo de cultura colectiva.

Como consecuencia de que se multiplican los puntos de vista, se produce, al mismo tiempo, un reconocimiento de la crítica literaria para explicar la realidad a la que se refiere un texto, y el relato literario como contrapunto de la realización entre la realidad y el hecho narrado del debate intelectual. Este punto de vista manifiesta una estrecha relación entre períodos históricos y las formas de la representación, entendidas, en tal caso, como un conflicto entre polos muy distanciados y, en ocasiones, contradictorios.

1.3.3 La máquina polifacética

Sostiene Piglia, respecto a la tradición, que su relectura es siempre polémica, porque mediante el acto de leer se trata de modificar aquellas lecturas que son heredadas, y se juega a reorganizar el pasado literario en torno a un debate que dura hasta el período contemporáneo. Consecuentemente, para el organizador, es una tradición que busca desplazar una herencia cultural y constituir otra hegemoníamente; siempre se está traicionando, en parte, un lugar asignado o previsto por los predecesores (Mesa Gancedo, 2006).

Por otra parte, sostiene Del Río (Ibíd., Del Río, 1983) que vivimos en una contemporaneidad que participa de una conciencia del agotamiento o la saturación, donde el escritor desarrolla la función de re-copiar textos; es decir, este pensamiento supone que un texto literario está condicionado mediante las relaciones que establece con otros textos, como si se tratase de un sistema automatizado y, que Ricardo Piglia, tomando la idea de Robert Arlt, denomina la *máquina polifacética* (Ibíd., Piglia, 1986) cuando sostiene que el *Facundo* de Sarmiento inicia la tradición del libro-serie que une

el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato, el relato de viaje y la autobiografía. Así, pues, sostiene que tiene estructura de un *espejismo* y realiza la función de un *oráculo* en la medida en que se aprecia una fusión del pensamiento del valor y la creencia, que lo convierte en una obra *hipnótica* (Ibíd., Mesa Gancedo,2006, pág. 132).

Este principio arquitectónico que denomina la máquina polifacética es, además, germen de la idea sobre la que se desarrolla *La Ciudad ausente* y que en *Crítica y ficción* empieza a esbozar cuando sostiene:

“una máquina polifacética: tiene circuitos, cables, funciones variadísimas, está llena de engranajes que conectan redes eléctricas, trabaja con todos los materiales y todos los géneros.” (Ibíd., Piglia, 1986, pág. 39).

En *Respiración Artificial* (1980), Piglia, en la palabra de Emilio Renzi –el héroe pigliano- una cita en francés falseada por Sarmiento, cuando intenta dar muestra de conocimiento, le sirve para desarrollar un discurso sobre el europeísmo y el falso intelectualismo. Por tanto, frente al habla ostentosa y fraudulenta, que reconoce en la palabra de Sarmiento, identifica un ingrediente en la parodia borgeana que lleva a la multiplicidad y a la fragmentación. Para Piglia, en Borges se reconoce un estilo que alberga todo un sistema intertextual que cierra la literatura argentina del siglo XIX: la gauchesca y el europeísmo.

En parodia y propiedad (Ibíd., Piglia, 1986), plantea que la literatura se ajusta de manera interna por prácticas sociales que la determinan y la definen, y que, por tanto, la intertextualidad funciona como una condición de producción, ya cruzada, ya determinada, por las relaciones de propiedad.

De esta forma, un texto literario supone un reflejo en otro texto, al mismo tiempo que realiza la función de reflejar, como si se tratase de una cadena de repetición, o de plagio producido en el marco de una cultura, donde todos los textos confluyen o se agotan. Así lo piensa Fernando Alegría cuando señala que el género metaficcional o antiliterario, es una forma de alegato contra la falsificación del arte y un intento de sobrevivir y resolver el absurdo (Fernando Alegría [1979] citado Quesada Gómez, 2009, pág.34).

Así, pues, frente a la estilización automática del arte que supone la conciencia del agotamiento y la saturación, la conciencia del escritor se orienta hacia el experimentalismo o la tendencia a jugar con las formas de valor espiritual y material del que dispone el hombre estético; es decir, la arquitectura, además de las formas compositivas o el género que, según Del Río (1983), siguen una impronta esencialmente paródica. Esta postura se aproxima a los aspectos con los que Bajtín (Ibíd., Bajtín, 1989) entiende la heteroglosia y que refiere como el cruce de dos relatos, cronotopos, o núcleos donde como característica de las sociedades modernas son productores de la realidad, y la contrarrealidad, o sea, el discurso, la parodia y su máscara.

Todo esto, sostiene Quesada Gómez (Ibíd., Quesada Gómez, 2009, pág. 30) en primer lugar, participa en el distanciamiento del lector con respecto al texto e impide la identificación con personajes y contenidos; en segundo lugar, fomenta que se derrumbe el velo de la ilusión de realidad que ha cubierto la producción tradicional, al mismo tiempo que lo acerca a la creación novelística, obligándolo a abandonar la pasividad anterior y a elaborar su propia lectura, que no le vendrá dada. Por tanto, sostiene:

“En primer lugar, el hecho de que en la práctica metaficcional acontezca el develamiento de la ilusión narrativa, mediante esa llamada de atención sobre su condición de artefacto, la novela advierte al lector de qué está leyendo para a continuación hacerle ver que lo que está leyendo es una novela. No hay posibilidad de ilusión: el entramado que conforma la obra, su arquitectura, queda desenmarcado, se nos da a conocer” (Ibíd., Quesada Gómez, 2009, pág.41).

De este modo, se puede considerar, que en la novela existen procedimientos textuales que configuran la obra y la oponen con un mayor o menor grado de violencia al canon literario, al mismo tiempo que en el teatro se rompe la ilusión de realidad mediante la intriga, o en la antipoética se apuesta por un lenguaje intencionadamente prosaico que rompe el discurso monológico del autor; por otra parte, en la novela hay una serie de recursos arquitectónicos, como la ironía, el humor negro, la función desmitificadora del arte, el montaje en paralelo o el entrecruzado que se desarrolla con

intención de provocar la ruptura con la totalización del arte (Ibíd., Bajtín, 1989; Quesada Gómez, 2009).

De tal forma, si en Hispanoamérica, la novela, como considera Quesada Gómez ha supuesto un intento de hacer bajar al suelo la narrativa tradicional y cuadrarla con el desorden y el caos de la realidad espacial y política, por ende, el escritor va a la literatura, al canon y a la tradición para tomar temas y subvertirlos en algunos casos más explícitos que otros (Ibíd., Quesada Gómez, 2009).

Así, por ejemplo, Jorge Luís Borges escribe *La casa de Asterion*, transcribiendo el mito griego del minotauro, desde el punto de vista del minotauro, o escribe *25 de Agosto de 1983* transcribiendo el cuento *William Wilson*, de Edgard Allan Poe, desde la perspectiva de un Borges joven y otro viejo, que comparten un núcleo de trama antes de acometer suicidio. En *La ciudad*, igual cuento, *William Wilson*, es parte iniciadora de la red intertextual que supone la máquina construida por Macedonio Fernández; otra alusión intertextual muy presente en la obra.

La obra de Macedonio Fernández, por su parte, en su faceta de teorizador, metafísico y prologuista desarrolla una orientación hacia la investigación literaria, además de ser agitador de normas y un escritor antiliterario frente al canon histórico y cultural consagrado. Según este autor el arte, no ha de comprenderse desde su discursividad moral o social que puede transmitir un texto sino desde la verosimilitud metafísica, esto es, desde la realización de lo inverosímil del arte, en un primer estadio, para así proceder a la superación del concepto de realidad en literatura.

De la literatura consagrada, Macedonio Fernández no va a salvar a nadie y, de entre ello, critica a autores como Calderón y Shakespeare por intentar confundir al lector sobre aspectos como el *ensueño* y la *realidad* a través de sus planteamientos. Por otra parte, critica a Dante y a Quevedo en la medida en que ajusta su producción a la estética del canon. De entre los clásicos, considera que en Cervantes se inicia un proceso de asalto artístico del lector, en la medida que por primera vez se consigue tambalear todas las certezas lectoriales, es decir, plantea romper la mimesis realista del lector y proveerlo de disposición crítica frente a lo que se encuentra leyendo. Así, pues, sostiene que en *El Quijote* “obra de arte no consciente” (Ibíd., García Ramos, 1990, pág. 263) se inaugura la escritura cuya literariedad se alcanza mediante la técnica.

En *Respiración Artificial*, Piglia plantea algunas de las interrogantes que han sido relevantes en la cultura argentina en torno a materias, tales como la relación entre la literatura y las formas de legitimización del estado de un lenguaje, las fronteras de lo que pertenece a lo nacional y a lo extranjero y la manera de construir una tradición cultural respecto a sus presupuestos ideológicos (*Ibíd.*, Mesa Gancedo, 2006, pág. 22).

En la novela, la voz del héroe se corresponde con la de Andrei Tardewski, personaje construido de la imagen fragmentada del escritor polaco Witold Gombrowicz, marginado y aislado de los círculos intelectuales de la cultura argentina, que vive en pensiones y hoteles, colabora con periódicos y revistas, e, incluso, de empleado de banco. Piglia, a través de la figura de Tardewski, recupera la figura más antijerárquica y antiestructural de Gombrowicz y reproduce, de manera simétrica, su historia.

Así, pues, a partir de la revisión de la relación dicotómica entre lo nacional y lo extranjero, plantea descifrar aquel enigma de lo que supone la literatura argentina y un rearme de la tradición, fuera de los presupuesto heredados; es decir, fuera del canon de la obra de Echeverría, Sarmientos, Lugones y Borges. Considera que, en aquellos escritores, sus obras se encuentran muy definidas respecto a Europa y, en algunos casos, han manifestado su intervención como una forma de adecuación de lo argentino al canon europeo.

De esta forma, la estrategia pigliana plantea una disolución de las falsas creencias antagónicas y una mirada a la literatura, a partir de ciertas marcas extranjeras (*Ibíd.*, Mesa Gancedo, 2008) como es la figura de un héroe inmigrante, exiliado de su lengua materna y cultura, igual que una metáfora del estilo argentino.

Frente al planteamiento de Martínez Estrada, para quien la literatura argentina se conforma desde la imagen del mito del desarrollo que se corresponde con los viajeros ingleses y la gauchesca, Piglia considera a Witold Gombrowicz, el escritor polaco exiliado en aquel país, como integrante de la tradición novelística del siglo XX en Argentina. En verdad, Piglia piensa que aquello que determina la cultura genuinamente argentina, se constituye sobre la conciencia de que se trata de una cultura dominada por un cruce de tradiciones y de series culturales.

En *La ciudad*, además de presentar, aquellas particularidades de lo que, según él, corresponde el debate sobre literatura, plantea los modos y las formas para una poética diferente respecto al canon. En ella, acude al canon para descubrir los modos de los discursos o las ideas que trabaja desde una perspectiva reflexiva; son aspectos que se adquieren operando en el interior de la estructura mediante la inclusión de múltiples formas narrativas y códigos lingüísticos, con intención de des-historizar el relato sobre la memoria.

También se hace referencia a la relación que se establece entre la literatura y el poder político, desde la perspectiva que dicha relación haya servido para establecer principios de realidad sobre la ciudadanía. Así, pues, se menciona a Perón, Lugones, hijo, quien representa la violencia o la tradición que vincula la literatura argentina y el relato político. La legitimización y justificación del discurso político de Lugones, por lo tanto, supone la conciencia de un artista al servicio del poder político, sabiendo que favorece las soluciones militares frente a la acción social. Por otro lado, hay una referencia que hemos considerado clara a Roland Ritche en el personaje de Russo; si bien el personaje trata de desvincularse de la relación que se establece entre la biografía, y su destino en el texto.

1.3.4 El caleidoscopio

La novelística de Piglia se caracteriza, como hemos mencionado anteriormente, por una tendencia a incluir variantes, incluir dobles tramas en paralelo y cruces de pequeños mundos ficcionales: la narrativa de investigación o no ficcional, la ficción teórica, el relato sentimental y teorías del lenguaje. De esta forma, la posibilidad de descubrir el significado de un cuento depende, en gran medida, de la capacidad para descubrir una estructura doble o caleidoscópica.

Según la teoría del caleidoscopio, las tramas y los enunciados de los personajes de relato se unen, se separan, forman grupos, a veces homogéneos, otras veces de manera heterogénea, y en ella los personajes son como cristales que forman las imágenes de este instrumento óptico, en donde todas las piezas se funden en una. De esta forma, magia, fantasía, juego, diversidad y armonía se engloba en una imagen caleidoscópica que genera dos historias juntas.

Así lo señala Piglia:

“Hay un mecanismo mínimo que se esconde en la textura de la historia y en su borde y su centro invisible. Se trata de un procedimiento de articulación, un levísimo engarce que cierra la doble realidad.

La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir que permite entrar en la otra trama” (Piglia, 2000, pág. 135).

De esta forma, concibe dos enunciados que ocurren de manera simultánea, donde uno supone un pretexto para narrar, y un segundo enunciado, cuya impronta radica en que se trata de un contenido que se encuentra oculto, y no se encuentra a la vista o no se encuentra activado. Así, pues, el paso de uno a otro se sostiene sobre un mecanismo que únicamente se hace perceptible por el lector avezado y, en esencia, supone el elemento que determina el significado del enunciado principal.

“Esa estructura de caleidoscopio y de doble fondo se sostiene sobre una pequeña maquinación imperceptible: la íntima voz que...ha marcado el tono y el registro verbal de la historia se identifica y se hace ver y define desde fuera del relato y lo cierra” (Ibíd., Piglia. 2000, pág.133).

Consecuentemente, mediante juegos textuales, el escritor recurre a este mecanismo con intención de generar extrañeza y desfamiliarización respecto a la lectura por lo que le obliga a recordar aquellos elementos del segundo enunciado que se activa en cada momento.

“Su entrada en la condición del final; es el que ha unido la intriga y está del otro lado de la frontera, más allá del círculo cerrado de la historia. Su aparición, siempre artificial y compleja, invierte el significado de la intriga y produce un efecto de paradoja” (Ibíd., Piglia. 2000, pág. 134).

2 Las formas del tiempo y el cronotopo en *La ciudad ausente*

En este capítulo vamos a elaborar, en primer lugar, un resumen del argumento de la obra *La ciudad Ausente*. Para su realización, hemos trabajado sobre la reimpresión de 2013, la cual difiere en la orientación de las páginas de la original de 1992 (Piglia, 2013).

2.1 Resumen lógico del texto *La ciudad Ausente*

Junior Mac Kensey, periodista e hijo de un inglés y una chilena, es abandonado por su madre, quien escapa del padre; es una persona tan aficionada a los chalets de tejas rojas de estilo inglés y a los programas de radio de la BBC de Londres, como insensible con su familia. Acomplejado por los problemas personales y el pasado, recibe en la casa paterna una educación desordenada y alejada de la realidad. Cuando llega a la edad adulta se casa y tiene una hija, pero, sin embargo, la esposa lo abandona y la separa de su hija en situaciones similares a las del padre. Ante la visión de no haber sido capaz de evitar dicha situación, vende sus bienes y se dedica a viajar alrededor del país. Una vez que agota sus ahorros, retorna a Buenos Aires donde empieza a trabajar en un diario. Si previamente trataba de dar forma a sus deseos sobre el periodismo, cuando llega a la redacción tiene la visión de que se encuentra en una cárcel.

En la redacción, empieza a recibir, junto al resto de noticias, la aparición de unas grabaciones de una extraña máquina que, en algún lugar de la ciudad, produce relatos que captan la realidad y, de esta forma, la convierte en peligrosa. Decide investigar, hecho que le llevará, en un primer viaje, al hotel Majestic, lugar donde es citado por un informante anónimo que le exhorta reunirse con un inmigrante coreano de nombre Fuyita, quien le proporcionará más información sobre la localización de la máquina. Una vez llegado al hotel, no encuentra a Fuyita; sin embargo, descubre todo un mundo de la pesadilla urbana bonaerense: una bailarina atrapada en su pasado y su presente, un recepcionista que representa la corrupción y los vicios del país. El hotel posee las características del umbral y de castillo (entrada de mármol, pasillos alfombrados, escaleras, varias plantas) y de laberinto (sótano, puertas cerradas, largos

corredores, ascensores). Consigue llegar a la información mediante el engaño y la trampa y se dirige hacia el segundo emplazamiento: el museo.

En el museo contacta con el vigilante de la máquina, Fuyita, el inmigrante coreano, cuya función en el texto consiste en albergar y vigilar la máquina del museo. Junior recorre el museo donde se aprecia, en pantallas, todos los relatos entremezclados que produce la máquina. Fuyita cuenta a Junior la naturaleza y origen de la máquina y lo emplaza hacia su nuevo destino: ha de encontrarse con el inventor de la máquina si desea conocer la función que cumple en la sociedad.

Previo a la búsqueda, y con la intención de reunir alguna información más sobre los motivos de las grabaciones de la máquina, así como la razón que el gobierno alude para su desactivación, recurriendo a un informante clandestino. Contacta con una joven, llamada Julia Gandini, y se reúnen junto a la parada del metro. Pasa la tarde charlando y la chica le pone tras la pista del ingeniero, de nombre Russo, cuya ocupación es hacer réplicas de “relatos de vida”. La chica abandona la habitación donde han pasado este tiempo, con la promesa de traerle a un informante más, pero esta posibilidad queda interrumpida por la irrupción policia, que la detiene para llevarla a un psiquiátrico y hacerle pruebas. A partir de ahí, queda a su propia iniciativa y a las pocas informaciones, que entrelazan la historia de Macedonio y la de Russo.

El siguiente punto en el camino, le lleva a visitar a la mujer Carola Lugo, esposa de Russo, en una casa de campo donde la mujer vive con todas las réplicas elaboradas por la capacidad inventiva de éste. Carola Lugo le comunica que Russo ha huido y se encuentra escondido en una isla, tras ser perseguido por la policía del estado. En una casa, rodeado de réplicas, comprende la falsedad del mundo circundante y la razón que une a Russo y Macedonio Fernández: Russo da vida a los relatos y macedonio deseaba “ser convencido” de que una mentira- su mujer Elena Obieta viva- se convierta en posible; es decir, desea vivir en un mundo de ilusión. De ahí que el siguiente punto del relato supone encontrar a Russo en la isla donde se encuentra escondido.

En el borde del río, finalmente, encuentra el rastro de la fábrica de Russo, quien explica las razones por la cual el estado planea desactivar la máquina: frente al mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de la realidad de la máquina, supone la construcción de una máquina caleidoscópica, que reproduce los núcleos y las tramas de relatos de manera colectiva.

2.2 El cronotopo histórico y cultural

Como indica Catalina Quesada Gómez (Ibíd., Quesada Gómez, 2009, pág. 322), no es difícil aventurar que el investigador, que se enfrenta a esta obra, ha de considerar que *La ciudad Ausente* (Piglia [1992], 2013) plantea cierta problemática, no sólo desde la implicación temática y arquitectónica novelesca, sino, también, por todo aquello en apariencia ausente, pero que se hace visible a modo de *secreto enterrado*. De esta forma, en la obra están presentes, como si se tratase de universos aislados y microscópicos, muchas constantes de lo que ha sido el pensamiento filosófico de Argentina en el siglo XX. De modo más claro, como en el caso del tema del amor imposible, la soledad, la tradición, la inmortalidad, el doble, el simulacro o la utopía, y otra que, a modo de *leitmotiv*, trata de contar la *contrarrealidad* de Argentina (Ibíd., Piglia, 1986).

En nuestra explicación, vamos a realizar una lectura de *La ciudad* desde lo fantástico-gótico, porque consideramos que plantea una reflexión sobre lo que ha supuesto la teoría del complot institucional y el pensamiento especular sobre la identidad cultural, como ya fijamos en un principio.

Nos decantamos por el uso del término *pensamiento especular* al considerar que se trata de un concepto muy adecuado para referirnos al principio arquitectónico del cronotopo de la novela, tal como vamos a estudiarla. Dicho término alude, según la DRAE (DRAE, 2016), al adjetivo “*perteneciente o relativo a un espejo*” y su vigencia en este trabajo surge como una metáfora para explicar lo que ha supuesto la literatura argentina para este autor, y entender un poco más el valor antiliterario de Piglia. Por lo cual, para entender cómo funciona el término especular, por ejemplo, se refiere a una estructura en forma de *espejismo* cuando menciona al *Facundo* de Sarmiento y habla de que es un libro *hipnótico*, e, incluso, un *oráculo del estado argentino* (Ibíd., Piglia, 1986). De esta manera, marca una distancia irónica al respecto, y además, una analogía mágico-fantástica, pensando en la relación de discursividad respecto a aquella obra.

Frente al espejismo del estado, la arquitectura pigliana superpone las relaciones espacio-temporales en una pugna que, en ocasiones, se manifiesta en tensión (102): “*al entrar, Junior imaginó que nunca iba a salir de ese lugar y que se perdería en el relato de esa mujer*”. En dicha superposición de planos que sigue una estructura conforme a la

teoría del caleidoscopio, le permite narrar dos tramas al mismo tiempo. En consecuencia, se distinguen, una trama principal y otra escondida: por un lado se encuentra la trama de Junior Mac Kensey, un periodista de origen inglés y el cronotopo de la búsqueda de una réplica de *máquina intertextual o polifacética*, que toma el material de la realidad y lo subvierte; por otro lado, se encuentra el relato del complot del estado y el cronotopo del gótico doméstico. Hay, además, dos elementos activadores de la acción: las fuerzas ideológicas descentralizadoras que pugnan por descubrir la naturaleza de la máquina –Junior, Macedonio Fernández, Julia Gandinni, Carola Lugo, Russo-, y aquellas fuerzas cuya función se encamina a su desactivación que se corresponde con la policía, las fuerzas armadas, la psicología experimental, agencias de espionajes, intereses comerciales y medios masivos de comunicación. Si bien, hemos de explicar el cronotopo de la trama de Junior y la máquina, por otra parte, vamos a centrarnos, con más cuidado, en la segunda historia, la ausente, el secreto enterrado, desde una perspectiva del relato del estado y cuya implicación afecta a todos los niveles de la vida ideológica y social de la palabra del héroe.

Respecto al sentido histórico y social que transmite el texto, en la obra se enuncia que ésta se sitúa en Buenos Aires, una vez que se ha producido La Guerra de Las Malvinas (84) y 15 años después de la caída del Muro de Berlín (129). A pesar de que, en ningún caso, aparecen datos de manera directa, por otra parte sí lleva el sello de un tiempo y unas características sociales determinadas:

La trama se sitúa, de este modo, en un lugar distópico y futurista, con reminiscencia del cronotopo histórico de lo denominado como terrorismo de estado (1976-1983), una vez finalizada la guerra de las Malvinas, en 1982. La novela desarrolla en cuatro capítulos - *el encuentro, el museo, pájaros mecánicos, en la orilla*- un viaje/investigación en busca de noticias sobre la máquina (Ibíd., Piglia, 1986, pág. 39), que en alguna parte de la ciudad, toma núcleos de relatos y los subvierte para producir relatos nuevos y que, según parece, ha sido creada por el escritor Macedonio Fernández con la ayuda de un ingeniero centroeuropeo, de nombre Russo.

Buenos Aires es una ciudad asolada por el estado de sitio y por las formas del terrorismo de estado, que supone un uso sistemático de los modos de la represión, la manipulación, la amnesia colectiva, la sobrevigilancia, la identidad alterada, el caos, etc.

Como nota que se repite, hemos considerado una serie de aspectos para completar el cronotopo histórico y que suponen que:

Si los espacios domésticos llevan el sello de la oscuridad permanente frente a la sobreiluminación exterior, el espacio en *La ciudad* se encuentra en un período o fase de transición donde los personajes han superado las certezas absolutas y se mueven en un marco entre la ambigüedad y la apertura. En los casos extremos, el juego de oposiciones lumínicas conlleva el sello de lo demoníaco y de lo virtuoso, de lo bueno y de lo malo, de la verdad y de la mentira. Que los ciudadanos bonaerenses aparezcan representados con el signo de la enfermedad mental, denota, primero, signo de brutalidad, y, en segundo lugar, una forma de representar la realidad desde la ciencia de la psiquiatría: hospitalizar a los disidentes políticos con diagnósticos manipulados; de hecho, uno de los personajes, el doctor Arana, trabaja en el psiquiátrico de Avellaneda y Julia Gandini es detenida para llevarla a un psiquiátrico (85): “– () *el problema con ella no es político. Alucina () - Estás enferma, nena –dijo-: Vas a un hospital. Te van a hacer una cura*”. Si los periódicos se amontonan en las puertas del metro y los periodistas no tienen nada que contar, o recurrir a informantes clandestinos, denota control de la información y un intento por construir el relato de la realidad (78, 79). Que la batalla por el espacio del relato social se produzca mediante técnicas del engaño, la extorsión, el rumor y las medias tintas, supone que aquello que prevalece como valores sociales es una atmósfera de impunidad. Derivado de la situación anterior, si los personajes se manifiestan dóciles, crédulos anestesiados, fácilmente manipulables, supersticiosos, significa que la maquinaria del estado se encuentra sustentada sobre el principio de la *ubicuidad y la represión* (Ibíd., Girona Fibla, 1995). Que la gente en el metro vista ropa moderna de Taiwan (17), jóvenes con crestas y sus *Levis* rotos, escuchando música heavy, se ve “todo muy new age, pura máscara snob” (93), se señala así el anacronismo histórico entre el cierre y el aperturismo o entre las fórmulas del desarrollismo postmoderno y la realidad social (93).

2.2.1 Cronotopo del gótico-doméstico

Recorre *La ciudad ausente* un cronotopo fantástico que muestra una relación de pugna entre fuerzas *psicosociales* que alteran la experiencia cotidiana de Junior Mac Kensey, el héroe, y el resto de personajes estableciéndose en lugares que muestran la topología del *complot*. Este cronotopo se ha denominado del *gótico doméstico* y, de

acuerdo con Allan Lloyd-Smith, se refiere a cualquier elemento que altera la identidad, el orden y el sistema de los personajes (Ibíd., LLoyd-Smith, 2004, pág. 102), y que Adolfo Bioy Casares recoge como conjunto de técnicas que permiten que “*en vidas domésticas, como la del lector, sucediera el fantasma*” (Ibíd., Bioy Casares, 1977, pág. 4). Esto es exactamente lo que ocurre en la vida cotidiana de Junior cuando empieza a recibir las noticias de la máquina: la irrupción de lo extraordinario. Cuando Junior comienza a trabajar en el diario *El Mundo*, es el primero en recibir las noticias de la máquina; la mayoría que trabajaba con él pensaba que se trataba de un policía encubierto. El narrador informa al lector de que aquel hecho se debe a que su padre, un fanático de la radio, se pasaba todo el tiempo escuchándola; sin embargo, ese hecho produce recelo entre sus compañeros. A pesar de que eso le puede traer problemas socio-políticos, sin embargo, el héroe se identifica con la máquina:

“A los dos meses era el hombre de confianza del director y estaba a cargo de las investigaciones especiales. Cuando se quisieron acordar, él solo controlaba todas las noticias de la máquina. Al principio se pensaron que trabajaba para la policía, porque publicaba las notas antes de que los hechos se hubieran producido. Le basta levantar el teléfono y recibía las historias con dos horas de ventajas” (10)

Por otra parte, un segundo concepto sobre el cronotopo gótico-doméstico es el de *secreto enterrado* y que Piglia denomina como una doble realidad, activado en este caso por los mecanismos de lo fantástico. Los personajes conocen que existe una tensión respecto a la realidad que les rodea. Aunque, la mayoría de los personajes fingen no tener que conocerla: (13) “*Nadie decía nada () Cada uno fingía ser otra persona*” porque, también, conocen los mecanismos de la represión política: las cárceles, los campos de trabajo, los asesinatos, etc. Aún así, pueden notar que se produce una tensión entre las dos tramas mediante elementos domésticos que muestra la articulación de la segunda trama: estos elementos de tensión de la trama principal y que, advierten de la segunda, son generados mediante el teléfono, la tecnología multipantallas, el espejo, la radio, la luz artificial; y desde aquí se hace entrar al lector en una dinámica ambivalente, cuyo valor se distribuye conforme a una distribución dual: lo bueno / lo malo, racional/irracional, cuerpo orgánico/ máquina, lo automático/lo reflexivo. La irrupción de la sorpresa en *La Ciudad* suele ser, de este modo, traumática y tener el signo de lo negativo, en primer lugar, por invasivo:

- (11, 12): “() *apareció el Manito para avisarle a Junior que lo llamaba por **teléfono**. Eran las tres de la tarde del martes y las luces de la ciudad seguían prendidas. Por el cristal de la ventana se veía el resplandor eléctrico de los focos brillando bajo el solo <<Esto parece un cine>>, pensó el Manito, <<como si fuera la pantalla de un cine antes de que empiece la película>>*”.

Por inexplicable y ambiguo:

- (13) “*Una loca que lo llamaba desde el Veytes para contarle una historia rarísima sobre un gánster coreano que cuidaba el Museo. Se imaginó un **teléfono** público en el hospicio. En la pared descarada, en una galería abierta, frente a los arboles ralos del parque, ese aparato era lo más triste del mundo*”.

Por ambivalencia o activación de tramas paralelas:

- (13) “*Se estaba moviendo a ciegas. La información estaba muy controlada*”.
- (78) “*Algo estaba fuera de control. Se había filtrado una serie de datos inexplicados, como si los archivos estuvieran abiertos. No revela secretos porque a lo mejor ni los conocía, pero daba señales de querer decir otra cosa distinta de la que todos esperaban*”.

Leitmotiv, que se repiten:

- (12, 13, 27, 58, 65, 72): **La luz**: “*las luces de la ciudad seguía prendida. (). Sólo las luces de la ciudad, siempre encendidas, mostraban que había una amenaza (). Abrió y salió al pasillo, que seguía vacío, alumbrado por un par de lamparitas que colgaban desnudas del techo (). Todas las luces estaban encendidas, la gente hacía cola por entrar (). Había empezado a llover, la luz de los grandes carteles luminosos llenaban el aire de imágenes y de rostros brillantes (). En la ciudad había empezado a amanecer, las luces del mercado seguían encendidas.*”; (17,68): **los aparatos de grabación y vigilancia**: “*En la calle los autos iban y venían. <<Vigilan siempre aunque sea inútil>> pensó Junior. () Vigilando por el espejo del vidrio. () Seguro que ya los*

habían captado en la cortada y los vigilaban en la pantalla de circuito cerrado.” (12,72): **El teléfono:** “*Una desconocida le llama por teléfono y le daba indicaciones como si fueran amigos de toda la vida. () El teléfono había sonado otra vez a media noche, la misma mujer ()*”; (20, 26, 59, 79): **El rumor:** “*Las paredes amarillas y las alfombras sofocaban el rumor áspero de la calle () Por la ventana llegaba el eco suave de una música que se perdía en el rumor de la ciudad () la vibración de la ciudad ahogaba su voz (). Todo era normal, y a la vez, el peligro se percibía en el aire, un leve murmullo de alarma como si la ciudad estuviese a punto de ser bombardeada*”.

Analogía mecánico-fantástica:

- (69) “*-Antes era inteligente –dijo- Elena-. Ahora soy una máquina de repetir relatos*”.
- (85) “*Ahora había una mujer en la patota, una gorda con cara de malvada de serie de televisión, ni siquiera una nazi, algo peor, más mecánico y suave*”.

En la dirección entre fuerzas opuestas por el control de los núcleos del relato, el cronotopo del gótico-doméstico se identifica con ideas adyacentes a la psicología de la casa y se sitúa en un área liminal (Ibíd., LLoyd-Smith, 2004, pág. 5), o fase de transición donde los personajes han superado las certidumbres, pero no tienen nada con qué reemplazarlas; consecuentemente, aparecen cada vez nuevos aspectos de la oposición en torno al ser en un proceso gradual de la serie del secreto enterrado; por ejemplo: luz-vigilancia-amenaza ; rumor- ahogo-peligro. Los casos extremos de polaridades de la luz y la oscuridad, blanco y negro, conforma el signo que separa lo demoníaco y la virtud, el cuerpo y la máquina, los procesos automáticos y los reflexivos, respectivamente. El concepto de liminidad, por lo tanto, hace referencia a un estado de tensión de los límites y ambigüedad, que caracteriza a la fase intermedia y que generan un tiempo-espacio tripartito conforme a la fase preliminar o previa, fase intermedia o liminal y fases posliminal o posterior. La liminidad se encuentra relacionada con el espacio ideológico porque se trata de una manifestación anti-estructural y anti-jerárquica de la sociedad; es decir, de una situación en donde una comunión espiritual genérica, entre los sujetos sociales, sobrepasaría lo específico de la

lucha de clases. Esto se manifiesta como una característica del narrador que actúa de elemento metadiscursivo (Ibíd., Mesa Gancedo, 2007, pág. 256) que articula el relato colectivo de los personajes en una voz y lo presenta como aspecto opuesto al discurso unívoco del estado.

Así, pues, el estado narra, y su voz se convierte en inteligible mediante el estado de sitio, la represión silenciosa y la incomunicación; que encuentra en el rumor y las medias tintas, una forma de comunicación del complot.

Consecuentemente, en la obra, el modo de construir la voz en el relato entra dentro de lo que se ha denominado como una narración caleidoscópica; en él se distinguen dos narradores: Por una parte, se encuentra un narrador lineal fragmentado que se caracteriza por ser reflexiva en todos los niveles del relato y alberga la voz subjetiva de los personajes mediante el cual se cuestionan los modos de la narración, de las categorías, y de la función del lenguaje ideológico. Por otra parte, se encuentran las formas del lenguaje de la maquinaria del estado, cuya base se constituye, no sobre las bases de un diálogo, sino que su discurso se traduce en linealidad e irreversibilidad: narración que se apoya en la ubicuidad del rumor, las medias tintas y el desconocimiento.

Podemos considerar que para Ricardo Piglia, el progreso tiene el valor de la irracionalidad y la automatización, bien sea porque es un criterio para alterar la realidad, bien sea porque recoge el signo del complot, bien sea porque adquiere el valor de lo milagroso. Por tanto, una vez, hemos realizado la separación de aquellos aspectos referentes al héroe pigliano y a la tradición argentina mediante las construcciones de series paralelas entre sí o entrecruzadas. Así, pues, las series que hemos trabajado son las siguientes: a) cuerpo-máquina-automatismo (*lo automático*), b) incomunicación-rumor- medias tintas-estado (*el complot*) y c) pastiche lingüístico-máquina -simulacrociencia (*el oráculo*).

Así, por ejemplo, el capítulo primero, *El encuentro*, en la escena del bar, se produce una intersección entre la serie del complot y la del automatismo, activada por el teléfono, continuada por la ventana y la oposición de luz dentro/fuera que termina con el teléfono y la radio; todos ellos, señalando hacia el exterior, suponen una relación binaria conforme a un juego de oposiciones, entre lo real e irreal, y que se encuentra

constituido sobre la base de la incomunicación para provocar que el personaje cuestione su identidad:

- (12) “<<Esto parece un cine>> pensó el Manito (serie del cuerpo-máquina-automatismo), << como si fuera la pantalla de un cine antes de que empiece la película>> (serie de la incomunicación-rumor-medias tintas-estado)” y sienta la necesidad de justificarla: (13) “Le pasaba datos (), le contaba historias. () Se estaba moviendo a ciegas. () nadie decía nada. (serie del complot) <<la única conexión soy yo>> (serie del automatismo)”.

En la escena del hotel Majestic, interactúa la serie del complot y la serie que hemos denominado del pastiche lingüístico-máquina-simulacro-ciencia (el oráculo), activado por efecto del rumor que trae la calle, luces, edificios medio abandonados y la amenaza de la incomunicación y el exilio interior:

- En la recepción, Junior, para acceder a la información, emplea técnicas de intimidación o medias tintas, cuando amenaza al gato del recepcionista (21), o en la habitación desarrolla juegos basados en la incomunicación y el engaño frente a Miss Joyce (23). Además, la serie del pastiche lingüístico coincide en la habitación de Miss Joyce cuando cohabitan en un mismo espacio diferentes recursos lingüísticos y enunciados, que no pertenecen al habla natural de los personajes y cuya función responde a una intención paródica: Entretanto, aparece Miss Joyce y el lenguaje pseudo-científico o milagroso (24, 26); frente a Junior, quien responde citando un fragmento de un bolero de Gardel (20, 23): “*Silencio en la noche*”.

En las escenas del transporte público, en el metro (17, 79-81, 93) se produce la intersección de la serie del complot y la serie del pastiche-máquina-simulacro-ciencia (el oráculo), en tanto que se generan espacios donde el héroe siente que está siendo vigilado por agentes encubiertos, las patrullas de la policía y las cámaras de grabación del estado; y, al mismo tiempo, se superponen planos de gente con ropa fabricada, traída de Taiwán, crestas, Levis y espacios cubiertos por kioscos, pornoshops, microcines, y que el personaje reduce en un término que muestra el desajuste y la incoherencia: *claridad nublada* (93)

2.2.2 El héroe, su palabra: “La única conexión soy yo”

Según hemos señalado en la explicación sobre el valor de la cultura, para Bajtín, la orientación emotiva y volitiva del personaje se encuentra orientada por la del autor. En última instancia, y pese a que el autor finja ser el personaje, su conciencia se dirige hacia el objeto donde, como si fuese una analogía, el personaje asume un proceso de selección y reflexión sobre su realidad. Así, pues, el héroe en el proceso de toma de conciencia respecto a su verdad, establece un diálogo con la cultura, cuya materialidad interpretativa supone un análisis de la palabra del héroe: palabra dirigida hacia el mundo, hacia sí mismo, hacia sus deseos (Ibíd., Ibáñez, 2013, pág. 125).

Por lo tanto, mediante procesos de articulación de la voz de la narración, podemos observar los mecanismos de selección y combinación que constituyen la conciencia del héroe, respecto a sus valores y a los deseos. Sin embargo, en el caso de *La ciudad*, se caracteriza por el desarrollo de una red de niveles del discurso donde la voz del narrador realiza la función de nexo social en los niveles metadiscursivos.

En *La ciudad*, la voz del héroe se corresponde con la de Junior Mac Kensey, personaje construido de imágenes fragmentadas y superpuestas. En el primer capítulo, en *El encuentro*, se mencionan aspectos de la conciencia del héroe que cuadra con el ideal científico de progreso y desarrollo, y que hemos identificado según la serie *el oráculo*:

“Junior decía que le gustaba vivir en hoteles porque era hijo de ingleses. Cuando decía ingleses pensaba en los viajeros del siglo XIX, en los comerciantes y contrabandistas que abandonaban a sus familias y a sus conocidos para recorrer los territorios donde todavía no había llegado la revolución industrial. Solitarios e invisibles habían inventado el periodismo moderno porque habían dejado atrás el de sus historias” (9).

No obstante, el pensamiento del viajero inglés, lejos de ser un ideal, una meta, supone un instrumento para la abstracción, como una vía de la evasión de la realidad:

- Sí por una parte, cuando se está despidiendo, Renzi le da una grabación producida por la máquina, se dirige hacia el metro, donde contempla a las clases populares con visión de desconfianza, de desagrado -*giles, proletas, morochos, peonios, tano-*, que resume en una relación semántica (piojos) (17): *No quiero piojos, dijo Junior, (<<No quiero piojos>>). Miguel Mac Kensey (Junior), un viajero;* por otra parte, el campo tiene el valor negativo - *droga, basura, perversión, muerte-* y que resume en una analogía grotesca (22): *“-Es lindo el campo- dijo Junior-. Podéis criar animales, hacer vida natural. El noventa por ciento de los gauchos cogen con las ovejas”*; esto muestra, además, una época social e histórica de debate tenso sobre la discursividad campo y ciudad, la relación entre ricos y pobres, debate sobre civilización y barbarie.

En otro orden de cosas, el debate sobre el pasado histórico, en Junior, se manifiesta como un continuo proceso de des-historización en sintonía con el padre, quien, a pesar de vivir en Argentina, vive pegado a la información que le llega a través de la radio de su país, porque (10) *“quería borrar los rastros de su vida personal y vivir como un lunático en un mundo desconocido”*, como un exiliado; lo cual no deja de señalar la relación anacrónica y una intención elegíaco-patética.

Del mismo modo, Junior, lleva el sello del desarrollo y la postmodernidad: su padre era jefe de estación de ferrocarril inglés y, ambos, se puede considerar, son una consecuencia del desarrollo y el progreso. Así lo señala el narrador cuando sostiene: (10) *“El padre, según, Renzi, había sido uno de esos ingenieros fracasados a los que mandaban desde Londres para vigilar el embarque del ganado en los trenes que venían de las estancias de invernadas (). El padre de Junior era como Junior, un delirante y un acomplejado, que se pasaba la noche blanca de la Patagonia escuchando las emisiones en onda corta de la BBC de Londres”*.

Otra imagen satírica, esta vez patético-épica, supone el personaje de Lazlo Malamüd, un ensayista húngaro de la obra *Martín Fierro*, exiliado en Argentina, quien únicamente puede expresarse usando el español del poema (15): *“Hablabla conmigo en un idioma imaginario, lleno de erres guturales y de interjecciones gauchesca (). Entonces el pobre lazlo Malamüd largó una risa que parecía un graznido para mostrarme que no había perdido el sentido del ridículo (). -No trabajar, entonces*

*muerto de esta pena **extraordinaria** –dijo (Negrita para señalar el original del texto). Era cómico, es cómico ver a alguien que no sabe hablar y que trata de explicarse con palabras”.*

Por otra parte, con esta tendencia de señalar el patetismo y la sátira nos encontramos en el cuadro cuando Fuyita, el coreano que vigila a la máquina, enuncia un discurso de la gravedad y el narrador focaliza en Junior generando un enunciado que flexiona el anterior enunciado y produce un efecto de humor épico: (58) “*era un gánster y era un filósofo. La tradición oriental, pensó Junior, artes marciales y budismo zen: lleva luto por el emperador y deja encerrado a la muchacha en un hotel como si fuera un gato*”.

Consideramos, además, que la analogía gato/gaicho en la ciudad (18), que establece una relación de oposición semántica entre la serie del campo y la ciudad, así como colonia francoinglesa (23), donde bebe el personaje Miss Joyce, plantea una visión de puntos encontrados y anacrónicos entre la discursividad del pensamiento postmodernista, la mirada extralocal y el simulacro. Un ejemplo de este efecto se aprecia en un enunciado que replica las convenciones sobre los avances científicos, y mientras Junior se mantiene hablando sinsentidos, el narrador se encarga de marcarlo como característica del pastiche lingüístico, del personaje mediante corchetes y cursivas: (24) –“<<*endomofinas*>>, *es científico, me lo explicaron en la clínica*; (26) – *Todo es científico. Nada Maligno () Ciencia pura, no religión*”.

Por último, García Ramos, en el apartado que se refiere al laberinto intelectual (Ibíd., García Ramos, 1990, págs. 365-368) borgeano, señala lo general en éste autor que puede expresar, conforme a la idea de que en el menor de los hechos puede suponer el cosmos y, de manera inversa, en el cosmos precisa del menor de los hechos. Así, pues, traído este pensamiento al tema que nos atañe, y como marco de referencia el cuento *La lotería de Babilonia*, *El viaje circular* (Rodolfo Walsh, 1927-1977), *cirugía psíquica de extirpación* y *El zapallo que se hizo cosmos* (Macedonio Fernández, 1987), la relación tripartita entre política-ciencia-ficción, añadiendo a esta serie el devenir histórico y socio-cultura, nos encontraríamos ante el milagro del progreso que desenvuelve la trama argentina. Por tanto, desenmarañar este laberinto argentino supone acceder a un camino y abandonar otro. En el caso que relacionemos esta descripción laberíntica con la máquina de Macedonio Fernández, estaríamos considerando la visión

de Argentina como un caos y una paradoja en la medida en que presupone la posibilidad milagrosa de una máquina oráculo, como lo hizo Perón cuando creyó la historia de Roland Ritche: “*Le creyó su historia fantástica y la defendió hasta el fin. La ficción de un acento alemán. () Vea, dijo, los políticos le creen a los científicos (Perón-Ritche) y los científicos le creen a los novelistas Russo- Macedonio Fernández*” (Piglia, 2013, pág. 126).

2.2.3 El héroe, sus fronteras: “Afuera estaba la ciudad”

En *La ciudad*, atravesar fronteras supone establecer toda una red interconectada de aspectos espacio-temporales y conocer el devenir que se plantea con la incertidumbre de la situación política. Por tanto, se identifica un cronotopo de seguimiento según la serie bar-Majestic-museo-tienda-casa-isla y en el marco de un cronotopo histórico de *terrorismo de estado* en la que el héroe inicia una búsqueda entre el valor de la *memoria* que supone encontrar las máquinas y las fuerzas del *complot* que operan para su desactivación. De esta forma, viaje físico y a través del símbolo cultural de Argentina constituyen el deseo del héroe.

Por otro lado, en *La ciudad*, sus fronteras se manifiestan como espacio del tránsito: bar-hotel-metro-museo; a raíz del tránsito, el no lugar o espacio multipantallas, espacios de signo desplazado –por ejemplo el hotel Majestic- ; espacios de lectura – por ejemplo las grabaciones-; de invención, espacios de silencio, o que se ajusta a una lengua o se deja ajustar –por ejemplo la isla.

Así, pues, el bar en la novela *La ciudad*, similar al bar del policial norteamericano (Coma, 1986), -en la medida en que tiene mesa de billar, se sirven sándwiches, prevalece una atmósfera de oscuridad y supone un lugar más orientado a la bebida-, se puede considerar un espacio de tránsito. Además, se corresponde con la franja entre dos ciudades: por una parte, el lugar público, y por otra parte, el lugar privado. Al mismo tiempo, el espacio del bar precisa ser determinado por la palabra; situación ésta que ocurre al nombrarlo y al delimitarlo en un proceso de conquista del espacio por el héroe y, en dicha acción, éste sufre el efecto de su propia acción. Este efecto, siguiendo la idea de Nora Domínguez (Spiller, 1993), puede ser el resultado de una seducción o de violencia. En el caso de *La ciudad*, al igual que la novela negra norteamericana, el héroe conquista el espacio mediante el juego, la intimidación, la

violencia a diferencia del detectivesco, por ejemplo Sherlock Holmes, quien establece un juego de preguntas y respuestas basados en el enigma y la reflexión. Esto es lo que le ocurre al héroe, en un principio, aunque, a continuación duda y cambia de estrategias: en la entrada del hotel Majestic no hiere al gato, seduce con dinero al recepcionista; dentro de la habitación, no lastima a Miss Joyce, la convence con buenas palabras y promesas. Al mismo tiempo, el bar en *La ciudad*, es un lugar del diálogo, el cruce de caminos donde los personajes dialogan y los personajes cuentan confidencias; además, fruto de las confidencias, el bar se transforma en el lugar del secreto enterrado: en el bar Junior recibe la llamada del informante; también es el lugar de la transgresión política y social: en él es donde Emilio Renzi se hace eco de las voces del pasado político: el relato sobre Perón; y supone una reminiscencia de la realidad frente al presente. El presente se encuentra en el exterior: en una ciudad sobre-iluminada y multipantallas.

Así, pues, la función del héroe pigliano consiste en develar la realidad imsonne, de horror cotidiana de los argentinos y, en la medida que lo hace va descubriendo y purificando los aspectos sobre los que se sustenta el poder represivo del estado: los focos, los helicópteros, los medios de comunicación, las medias tintas, la incomunicación, los rumores, etc., así como establece la línea de coordenadas en el anacronismo cultural.

Conclusiones

En este trabajo, hemos realizado una lectura de *La Ciudad Ausente* con la intención de dar una explicación sobre la relación de tiempo y espacio en dos cronotopos que hemos identificado en la obra: Nos referimos al cronotopo fantástico y al cronotopo de seguimiento. Dicho objetivo nos ha llevado a una interpretación del texto y establecer una explicación del valor estético de la obra.

Una vez que se ha procedido a mostrar los aspectos referentes al significado del texto y a la eficacia artística de la novela, hemos planteado su valoración atendiendo a aquellos aspectos que se refieren al símbolo cultural y a la relación socio-histórica dentro del género de novela fantástica. De esta forma, hemos llegado a una serie de conclusiones que procedemos a su enumeración:

En primer lugar, vemos en la palabra de Piglia una marcada carga ideológica sobre los aspectos del lenguaje, de los principios de la otredad, del valor cultural de la palabra (Ibíd., Bajtín, 1989) (Ibíd., Piglia, 1986), la relación entre juicio de valor y hecho real, del debate cultural respecto a la herencia literaria, así como por el debate de la novela que vendrá (Ibíd., Mesa Gancedo, 2006).

Por otra parte, el valor que tiene la cuentística tradicional en la antinovelística de Piglia, se aprecia en la superposición de planos cronotópicos sobre un núcleo de trama en la que, mediante cambio de elementos, permite generar un texto completamente diferente. De ahí que en *La ciudad* se maneje como tema la multiplicidad y la fragmentación de todos los niveles del plano del relato por parte de una máquina, que toma como núcleo un relato tradicional de Poe, *William Wilson*, y lo subvierta en *Stephen Stevenson*.

Así, pues, la intertextualidad, en Piglia, se manifiesta en una tendencia a la inclusión de reflexiones literarias sobre la que se incluyen voces de la tradición literaria, como Macedonio Fernández, Arlt, Borges, Bioy Casares; de autores clásicos de la novela, como Joyce, Kafka y Poe; y personajes históricos como Hitler, Perón o Roland Richter.

Sobre la relación entre intertextualidad y discurso postmoderno, en *La ciudad ausente*, se produce un proceso por el cual el autor separa, mediante técnicas del gótico-

fantástico y la parodia satírica, aquellos aspectos que, anteriormente, se encontraban ligados a los discursos del milagro modernista, lo cual le confiere una cierta hegemonía frente a la retórica del pseudo-cientifismo, el neoliberalismo económico y el automatismo cultural. Por tanto, en *La ciudad*, la palabra ideológica es presentada como doble, cargada de automatismo lingüístico, cortesía paranoica y credulidad. Así, pues, critica (Ibíd., Piglia, 2013, pág. 127) que modelos de producción tecnológica actuales están generando personalidades electrónicas y ficciones electrónicas, cuya cualidad es el simulacro, el pastiche lingüístico y la unívoca centralidad del discurso político-social a través de los medios de comunicación. Por otra parte, a través de este juego de convergencia y divergencia sobre la red cultural, sostiene que el estado narra y, su voz, como ha ocurrido en Argentina, es la del relato del complot.

Por tanto, el estado narra y su voz, en Piglia, se hace inteligible mediante elementos del gótico-doméstico, tales como leitmotiv que se repiten, oposición de la luz, llamadas de teléfono, la radio, pantalla, etc.; donde se representa su verdad sobre el estado de sitio, la represión silenciosa y la incomunicación. Sobre esta reflexión, sostiene que los mecanismos de la represión han impuesto un discurso de verdad cuyas tácticas se encuentran orientados hacia generar rumores y un discurso en paralelo, con el objetivo de hacer legítima la acción del estado sobre aquellos aspectos intencionales de la cultura.

Frente a tales circunstancias, Piglia toma conciencia, en primer lugar, sobre la imposibilidad de que el lenguaje sea portador de un mundo pasivo, coherente y pleno de sentido, según el modelo que propone la discursividad multipantallas y el no-lugar; así, pues, reflexiona a través de la literatura sobre la posibilidad de que el lenguaje del milagro tecnológico y la sociedad de la sobreabundancia tecnológica ha podido respaldar y facilitar estructuras de poder en su apariencia de representantes de la realidad social. En segundo lugar, reflexiona sobre la incoherencia social que supone la consideración de la crisis de valores del postmodernismo y, sin embargo, permite que las formas que perpetúan esa crisis se mantengan vigentes.

Es más, la intertextualidad en Piglia, supone la constatación del tránsito de un pensamiento cultural reflexivo hacia uno uniforme; lo cual se encuentra definido por una tendencia a la *hibridación* y a la *totalización* de modelos y formas de manera

automática, cuyo valor social ha sido sustituido por la del simulacro y la hiperrealidad (Jean Baudrillard [1980], citado por Quesada Gómez, 2009, pág. 65). Consecuentemente, la simulación y la hiperrealidad, en la cultura, ha generado una pérdida de la conciencia del ser humano para discernir sobre aspectos tales como la ficción y la realidad.

Una vez que ha reflexionado sobre las causas y las consecuencias del predominio de una literatura que tiende hacia la pasividad lectorial, la conciencia crítica y dialógica de Piglia reacciona a través de la *multiplicidad* y la *fragmentación*; es decir, hacia las formas estructurales caóticas y hacia la presentación de planos superpuestos que parodian el pastiche costumbrista desde una perspectiva de incoherencia y desajuste.

Por tal motivo, consideramos que frente al relato totalizante de la postmodernidad, Piglia establece una estrategia cuya estructura narrativa se establece conforme a las superposiciones y a la fragmentación del enunciado del narrador y del héroe, con la intención de romper con el relato cronológico y unicidad desde una visión de mostrar el caos de la propia realidad. Nos referimos, por tanto, a que mediante mecanismo de la parodia satírico-costumbrista, la anécdota patética, la analogía fantástica ha planteado una lectura de su verdad, partiendo de una perspectiva de negación del texto y desde la ilógica del propio héroe.

Evidentemente, esta estrategia le permite establecer una distancia crítica respecto a las formas del pastiche, el rumor, la alusión, la cita literal, el apócrifo o la imitación, con intención de marcar el anacronismo. Al mismo tiempo, intenta que el lector se vuelva consciente de las artimañas y de la posición de lo satirizado frente a las estructuras y convenciones sobre la que se constituyen dichas realidades sociales.

Bibliografía

- AÍNSA, F.** (2006). *Del topos al logo (Propuesta de geopética)*. Madrid: Iberoamericana.
- = (1977). *Los buscadores de la utopía*. Caracas: Monte Ávila.
- = (2003). *Narrativa Hispanoamericana del siglo XX*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N.** (2013). *Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea*. Signa , 549-570.
- AMÍCOLA, J.** (2003). *La batalla de los géneros (Novela gótica versus novela de educación)*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo.
- ANDREW BROWN, J.** (2010). *Cyborg in Latinoamérica*. Nueva York (EE. UU.): Palgrave Macmillan.
- AUGÉ, M.** (1992). *Los no lugares (espacio del anonimato)*. Barcelona: Gedisa.
- BACHELARD, G.** (1986). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M.** (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, M.** (1990). *Introducción a la narratología*. Barcelona: Catedra.
- BIOY CASARES, A. B.** (1977). *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Edhasa.
- BOBES NAVES, M. C.** (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros.
- = (1992). *El diálogo (Estudio pragmático, lingüístico y literario)*. Madrid: Gredos.
- = (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.
- C. CANO, L.** (2006). *Intermitente recurrencia*. Argentina: Corregidor.
- CALVO PÉREZ, J.** (1994). *Introducción a la pragmática del español*. Madrid: Cátedra.
- CASALMIGLIA BLANCAFORT, H. - & - TÚSON VALLS, A.** (1999). *Las cosas del decir (Manual de análisis del discurso)*. Barcelona: Ariel Lingüística.

- COMA, J.** (1986). *Diccionario de la novela policial norteamericana*. Barcelona: Anagrama.
- CSELIK, Á.** (Diciembre de 2008). *Estructura narrativa de la novela La ciudad ausente de Ricardo Piglia*. Recuperado el 14 de Agosto de 2015, de Estructura narrativa de la novela La ciudad ausente de Ricardo Piglia:
<http://otrolunes.com/archivos/05/html/unos-escriben/unos-escriben-n05-a18-p01-2008.html>.
- DE JUAN GINÉS, L. C.** (2004). *El espacio en la novela contemporánea*. Madrid: Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- DEL RÍO, C.** (1983). *Jorge Luis Borges y la ficción : el conocimiento como invención*. Miami (EE. UU.): Universal.
- DÍAZ-QUIÑONES, A. - FIRBAS, P. - LUNA, N. - &- (Ed.), y R.** (1999). *Ricardo Piglia: Conversaciones en Princeton*. Nueva Jersey: Princeton University.
- GARCÍA RAMOS, A.** (1990). *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GIRONA FIBLA, N.** (1995). *Escritura de la historia (La novela argentina de los 80)*. Valencia: Universitat de Valencia.
- GRANDES ROSALES, M. Á.** (1994). *Proyección crítica de Bajtín (La articulación de una contrapoética)*. Granada: Universidad de Granada.
- GULLÓN, R.** (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- ORECCHIA HAVAS, T.** (2012). *Homenaje a Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Catálogos.
- IBÁÑEZ, M. S.** (2013). *Variaciones del policial negro. (El deseo del héroe y la infelicidad en la cultura)*. Córdoba (Argentina): Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba.
- LLOYD-SMITH, A.** (2004). *American gothic (An introduction)*. Nueva York (EE. UU.): Continuum.
- MESA GANCEDO, D.** (2007). *Artes de vigilantes y tecnología del relato. El "sistema experto" de La ciudad ausente de Ricardo Piglia*. *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)* , 253-258.
- = (Abril de 2012). *Avatares del personaje artificial en la novela argentina de los 90*. *América Latina hoy*, págs. 157-178.
- = (2006). *Ricardo Piglia (la escritura y el nuevo arte de la sospecha)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

- PIGLIA, R.** (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- = (2013). *La ciudad Ausente*. Barcelona: Random House Mondadori.
- = (2000). *Forma Breve*. Barcelona: Anagrama.
- POZUELO YVANCO, J. M.** (1994). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PUNTE, M. J.** (2002). *Rostros de la utopía (La proyección del peronismo en la novela argentina de la década de los 80)*. Navarra: Euinsa.
- QUESADA GÓMEZ, C.** (2009). *La metanovela Hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*. Madrid: Arcos/Libros.
- SKLODOWSKA, E.** (1991). *La parodia en la nueva novela Hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam: John Benjaimin.
- SOBEJANO, G.** (1973). *La inadaptada (Leopoldo Alas Clarín: "La Regenta)*. En A. Amorós, *El comentario de textos* (págs. 127-166). Madrid: Castalia.
- SPILLER, R.** (. (1993). *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt (Alemania): Vervuert.
- VÁZQUEZ MALDONADO, J. N.** (19 de Mayo de 2015). *Ricardo Piglia y la máquina de Macedonio*. Mito Revista Cultural. Recuperado el 2 de Abril de 2016, de Mito Revista Cultural: <http://revistamito.com/ricardo-piglia-y-la-maquina-de-macedonio/>.
- VIRILIO, P.** (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- VOLOSHINOV, V.** (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.