



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y

Crítica

ISSN: 2145-8987

revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Torres Perdigón, Andrea

RICARDO PIGLIA Y ROBERTO BOLAÑO: TRADICIÓN Y NARRATIVIDAD

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 3, núm. 6, julio-diciembre, 2012, pp.

23-41

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478148846002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

RICARDO PIGLIA Y ROBERTO BOLAÑO: TRADICIÓN Y NARRATIVIDAD

RICARDO PIGLIA AND ROBERTO BOLAÑO: TRADITION AND NARRATIVITY

ANDREA TORRES PERDIGÓN*

Université Paris Sorbonne

Fecha de recepción: 16 de agosto de 2012

Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2012

Fecha de modificación: 26 de noviembre de 2012

RESUMEN

Este artículo indaga por las relaciones entre la noción de poder y la tradición literaria en las poéticas de Ricardo Piglia y Roberto Bolaño a partir de sus lecturas críticas. Se analiza en primer lugar en qué sentido se ha estudiado este tema en ambos autores, para luego aludir a la tradición literaria como una circulación de formas en la que actúa un tipo de poder. Despues se estudia la valoración crítica de figuras como Roberto Arlt y Jorge Luis Borges dentro de los ensayos de Bolaño y Piglia. Finalmente se muestra cómo estas valoraciones críticas de la tradición revelan aspectos fundamentales de la concepción literaria de los autores y de una forma literaria tradicional que ambos han retomado y desarrollado: la narratividad secuencial.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Piglia, Artl, Borges, tradición.

ABSTRACT

This article investigates the relationship between a concept of power and the literary tradition, as it is conceived by Ricardo Piglia and Roberto Bolaño in their critical essays. We analyze in the first place in what sense this subject has already been studied regarding Bolaño and Piglia, in order to question how one can speak of literary tradition as a form of power. Then we study the critical judgment of figures such as Roberto Arlt and Jorge Luis Borges within the critical texts of Piglia and Bolaño. At the end we show how this critical approaches to the tradition point out fundamental characteristics of their idea of literature and of a literary form developed by both of them: sequential narrativity.

KEY WORDS: Bolaño, Piglia, Artl, Borges, tradition.

* Candidata a doctora en Estudios Ibéricos e Hispanoamericanos. Université Paris Sorbonne.

*Soñé que la tierra se acababa. Y que el único ser humano
que contemplaba el final era Franz Kafka.
En el cielo los Titanes luchaban a muerte.
Desde un asiento de hierro forjado del parque de Nueva York
Kafka veta arder el mundo.*
Roberto Bolaño, *Tres*

*La literatura produce lectores, los grandes textos
son los que hacen cambiar el modo de leer.*
Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*

LECTURAS DEL PODER EN PIGLIA Y BOLAÑO

En la narrativa del argentino Ricardo Piglia (1940) y del chileno Roberto Bolaño (1953-2003) es posible estudiar las relaciones entre poder y literatura desde diferentes enfoques. La crítica literaria que ha trabajado este tema se ha desarrollado fundamentalmente a partir de dos perspectivas. La primera de ellas ha estudiado cómo la historia —y las relaciones de poder que en ella operan— se representa o se reconfigura en los textos narrativos de Piglia y Bolaño, en particular en algunas de sus novelas. Más concretamente se ha analizado cómo la política —en su sentido más histórico, concreto y local— se ha representado en el escenario novelesco de los dos autores. Dentro de esta línea crítica que investiga la representación de la política dentro de la literatura, novelas como *Respiración artificial* (1980) de Piglia y *Nocturno de Chile* (2000) o *Estrella distante* (1996) de Bolaño han sido estudiadas en función del tema del poder y las dictaduras militares; análogamente, el tema del complot y el control estatal se ha estudiado en *La ciudad ausente* (1992) o el del poder como una fuerza menos institucionalizada —pero no por ello menos presente— que ejerce una fuerte violencia sobre el cuerpo y la vida, en la novela póstuma *2666* (2004)¹. Este enfoque implica el estudio de cómo distintas formas de poder que operan en el mundo real pueden ser mostradas en las novelas ya mencionadas. El movimiento que se analiza es entonces el paso de la noción de poder en la realidad social —ya sea una realidad pasada o contemporánea a la escritura— al campo de lo literario: se trata de un enfoque que busca mostrar cómo las relaciones de poder históricas —puntualmente aquellas presentes en las dictaduras en Chile y Argentina— actúan como un referente de las novelas. Para resumir, este tipo de lectura busca una relación referencial entre los textos y el plano de la historia y la política.

1. Algunos estudios desde esta perspectiva se encuentran por ejemplo en las compilaciones de Fernando Moreno o de Carmen Vásquez, Ernesto Mächler Tobar y Porfirio Mamani Macedo acerca de *Nocturno de Chile*; en Fischer acerca de *Estrella distante*; en Pons sobre *Respiración artificial*; o en Bratosevich sobre *Respiración artificial* y *La ciudad ausente*.

La segunda perspectiva crítica se caracteriza por pensar las relaciones entre el poder y la literatura a través del movimiento inverso, es decir, planteando si la literatura puede ejercer algún tipo de poder dentro de la configuración de la vida social e histórica. Este enfoque se pregunta hasta qué punto intervienen los textos literarios en las prácticas de las sociedades contemporáneas². En esta segunda perspectiva, al entender la literatura como una práctica que influye en las configuraciones de lo real, la cuestión del poder y la ficción ha sido pensada de otra manera que no corresponde ya a la representación de lo político e histórico como un contenido dentro de las novelas de Piglia y de Bolaño; se trata más bien de pensar las formas literarias como una respuesta frente a situaciones históricas. Con respecto a Piglia, un ejemplo de esta lectura es la que hace Beatriz Sarlo en “Política, ideología y figuración literaria”, cuando sostiene:

Frente a un monólogo (que ocultaba las fracciones entre los diferentes bandos de poder militar, por lo menos durante los primeros cuatro años de gobierno) cuyo efecto era fijar sentidos para una sociedad que debía ser reeducada en ellos, el discurso del arte y la cultura propone un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica. (40)

Como se observa, las características formales de la literatura y del arte producidos durante la dictadura —identificadas aquí con la pluralidad de sentidos y el dialogismo en el caso de *Respiración artificial*— son pensadas como una propuesta alternativa al modelo autoritario y unívoco del poder militar. Ahora bien, la forma literaria puede ser pensada como una configuración que se enfrenta al poder histórico porque ambos se conciben como discursos³. Para Sarlo “En este sentido, el discurso de la ficción se coloca, formalmente, como opuesto al discurso autoritario” (43). El plano del ejercicio del poder de la literatura

2. Por supuesto, este vasto asunto se aproxima a los intereses de una sociología de la literatura, pero también al trabajo sobre la recepción de los textos dentro del circuito de las prácticas sociales. Parte de lo que se conoce como estudios culturales en la academia anglosajona ha venido trabajando durante las últimas tres décadas temas ligados a esta problemática. Para una breve introducción al trabajo de los estudios culturales en este sentido ver Leicht.

3. El discurso en los estudios literarios se instala como concepto a partir de la segunda mitad del siglo xx, en particular a raíz de los trabajos de Michel Foucault. La idea de una relación estrecha entre el poder y el discurso, y la conciencia de esa relación, adquiere su dimensión actual gracias a sus trabajos: “Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir” (*L'ordre 12*). Esto no implica necesariamente que sea un discurso que margine o domine, sino simplemente que, en cuanto discurso, no es una expresión inocente, independiente o desvinculada de relaciones de poder determinadas. Para las relaciones particulares de poder que Foucault ve respecto a la literatura ver el célebre artículo “Qu'est-ce qu'un auteur?”: “un nom d'auteur n'est pas simplement un élément dans un discours...; il exerce par rapport aux discours un certain rôle: il assure une fonction classificatoire; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer à d'autres” (Foucault, *Dits et écrits* 798).

respecto al poder político es entonces precisamente éste: el plano del discurso, o mejor, el plano formal del discurso. La novela de Piglia es considerada una respuesta formal frente al discurso de la dictadura. Desde esta perspectiva, lo histórico sigue operando como un referente, en la medida en que es aquello que produce una configuración determinada de las formas literarias, aunque no se represente como un contenido⁴.

Este tipo de lectura del texto literario como respuesta a determinadas condiciones históricas aparece también en lecturas críticas que se han hecho de Bolaño. Por ejemplo, Ángeles Donoso Macaya, en un artículo que se titula “Estética, política y el *possible* territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño”, expone lo siguiente:

En *2666*, el narrador elabora una ficción que utiliza como mecanismos internos la misma metodología del mal que rechaza: la repetición de crímenes en serie, el motivo de la desaparición, así como distintas formas de violencia sistematizada. Este riesgo formal, esta ética de la que habla Bolaño y la cual es posible reconocer en su obra, implica ciertamente un gesto político. Sin embargo, en el caso de *2666*, este gesto no pasa por la tematización o representación de asesinatos en Ciudad Juárez —cuyo trasunto en la novela es Santa Teresa en una lectura de este tipo— o por la denuncia de la violencia y el exterminio durante la Segunda Guerra Mundial. Lo político tiene que ver aquí con la repetición en la enunciación de la serialización característica de dos tipos de crímenes en principio distintos —feminicidio y genocidio—, repetición que genera al mismo tiempo una *indistinción* y una *diferencia*. (Donoso 132)

Como es explícito en esta cita, la relación entre lo político y lo literario no pasa por la representación de ciertos contenidos históricos —como los crímenes de Ciudad Juárez o de la Segunda Guerra Mundial—, sino por una característica formal de *2666*. El gesto por medio del cual la novela de Bolaño parece responder al horror de la violencia en estos dos casos históricos no es el mero hecho de representarlos, sino una forma dada: la *repetición* de series de episodios como procedimiento narrativo.

4. En el caso particular de Piglia, esta lectura crítica fue dominante durante los años posteriores a la última dictadura militar en Argentina, como ya lo ha afirmado Daniel Balderston: "... no creo exagerar cuando digo que la línea principal de la crítica en torno de la obra de Piglia ha sido una reflexión sobre la relación entre literatura e historia (o entre literatura y política)" ("Lecturas repetidas" 295). Éste es el caso de ciertos artículos críticos sobre *Respiración artificial* aparecidos en volúmenes publicados al final de los años ochenta como por ejemplo *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar de 1987* o *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino de 1988*. En ambos casos la reflexión gira en torno a la relación entre los acontecimientos de la dictadura —o del poder en este sentido histórico y concreto— y la literatura que se produjo durante esa época. En el caso de Bolaño esta lectura crítica es más reciente y se ha dado en torno a *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, pero también a *2666*, como por ejemplo en el caso de Donoso Macaya o de Ventura.

Ahora bien, además de estas dos perspectivas ya trabajadas por la crítica, hay otra forma de pensar la relación entre poder y literatura dentro la obra de los dos autores: se trata de la indagación por la tradición literaria como un campo en el que se marginan o se reivindican ciertas formas, autores o temas. Dentro de este enfoque, el funcionamiento conjunto del canon, de la academia, de la crítica y de los juicios de los escritores evidencia una problemática ligada también al poder. Por supuesto, y como es evidente para cualquier estudioso de estos dos autores, las filiaciones literarias de Piglia y de Bolaño han sido analizadas en libros como *Ricardo Piglia y sus precursores* de María Antonieta Pereira (2001); *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia* de Jorge Fornet (2005); o en la compilación *Bolaño salvaje* (2008), en particular en “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño” de Celina Manzoni o, más brevemente, en un apartado de *Pistas de un naufragio* de Chiara Bolognese. En estos textos el acercamiento a la cuestión de la tradición parte principalmente de dos ideas: la influencia literaria y la valoración que se hace de ciertos autores y cánones en la narrativa de Piglia y Bolaño: la discusión sobre Arlt y Borges en *Respiración artificial* o los despiadados juicios sobre autores en *Amuleto* o *Los detectives salvajes* son ejemplos de estas valoraciones ficcionales. No obstante, lo que nos interesa aquí es de un orden distinto: se trata de mostrar, en los ensayos de Piglia y Bolaño, cómo los juicios críticos de la tradición hablan de una concepción de la literatura que se defiende o se rechaza; por lo tanto, no se trata de hablar de las filiaciones o las influencias en sí, o de cómo los dos autores buscan inscribirse en determinada tradición, sino de cómo se hacen visibles aspectos de las poéticas de Piglia y de Bolaño a través de sus valoraciones —esta vez críticas y no ficcionales—, aspectos que pueden explicar el uso de ciertas formas en su narrativa. A partir de ese punto pretendemos reflexionar sobre cómo las formas que se privilegian dentro de una poética pueden tener que ver con una noción de poder en el interior de la tradición literaria; cómo ciertas estéticas o formas literarias predominan sobre otras en momentos dados y por qué razones. He aquí la perspectiva desde la cual se desarrollará este artículo.

EL CANON Y LAS FORMAS

Para David Fishelov, la dinámica del canon ha sido establecida principalmente desde dos posturas: el bando que defiende la belleza como criterio y el bando que defiende el poder. El primero, al que llama “The beauty party, which dominated literary criticism for centuries, assumes that the status of a great book is a function of certain aesthetic qualities inherent in the work” (30). Según Fishelov, en la larga tradición de esta postura se encontrarían

tendencias como el New Criticism y el formalismo ruso. En el debate más contemporáneo Harold Bloom —y su polémico *The Western Canon, The Books and School of the Ages* de 1994— representaría la defensa más reaccionaria frente a los que en este libro son llamados los “members of the School of Resentment” (20). Para Bloom hay una autonomía del texto canónico que está por encima de cualquier causa extraliteraria social o política:

Those who can do canonical work invariably see their writings as larger forms than any social program, however exemplary. The issue is containment, and great literature will insist upon its self-sufficiency in the face of the worthiest causes: feminism, African-American culturism, and all the other politically correct enterprises of our momento. (28)

Aunque el esquema de Fishelov agrupa movimientos tan diferentes como el formalismo ruso, el New Criticism y la postura de Bloom, se puede decir que comparten la idea de una especificidad literaria que es inherente a los textos. Frente a esta postura se encuentra, según Fishelov, el bando opuesto, es decir el del poder:

During the past few decades, followers of the beauty party are in decline and on the defensive. The contemporary dominant tone belongs to what can be labeled power party, challenging certain presuppositions of centuries-long critical discourse. Aspects portrayed by followers of the beauty party as *objective* or *inter-subjective* aesthetic qualities agreed upon by a specific cultural elite; what were advocated as universal qualities are exposed as representing the concrete interests of specific historical hegemonies; what was presented as a quality – or qualities – *inherent* to the literary work, is unmasked as an outcome of institutionalized modes of interpretation. (35)

Dentro de este grupo Fishelov ubica a tendencias críticas como la teoría marxista (en particular a Lucáks, Trotsky, Fredric Jameson, Terry Eagleton y Lucien Goldmann), al igual que la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu o la teoría de la recepción de Hans Robert Jauss. Aunque estas tendencias son disímiles entre sí, el esquema de Fishelov resulta útil para ubicar los enfoques desde los cuales el canon ha sido estudiado. Ahora bien, en la versión más reciente de este debate, las relaciones entre poder y canon literario han sido estudiadas principalmente en el contexto anglosajón, y en particular por los ya mencionados estudios. Este tipo de análisis, que podría ubicarse en el segundo grupo de Fishelov, ha hecho bastante énfasis en el problema de la omisión en el canon de autores considerados marginales; básicamente, se ha criticado la ausencia de mujeres o de autores afrodescendientes⁵ y la predominancia de cierto

5. Por ejemplo Gorak y Saussy.

eurocentrismo, aunque se podría hablar de otro tipo de exclusiones étnicas, genéricas o políticas. En cualquier caso, se insiste en la exclusión de ciertos autores como consecuencia de su carácter marginal dentro de la sociedad contemporánea y esta insistencia ha dominado la discusión sobre el canon durante los últimos años, como lo señala Fishelov en la cita anterior.

Sin embargo, hay otra cara de las relaciones entre el canon y el poder: la inclusión o exclusión de ciertos aspectos formales, en particular dentro del género de la novela. Ya algunas tendencias teóricas han pensado cómo se retoman, se desechan o se reescriben ciertas formas dentro de los cánones literarios: éste es el caso de formalistas como Iuori Tynianov en “De l'évolution littéraire”⁶. Asimismo cierto tipo de marxismo ha pensado las complejas relaciones entre forma y contenido, indagando también cómo se da la circulación de formas dentro de las tradiciones, como en el caso de *Théorie du roman* de Lukács. Por su parte y más recientemente Terry Eagleton nos recuerda: “There is, needless to say, no simple, symmetrical relationship between changes in literary form and changes in ideology. Literary form, as Trotsky reminds us, has a high degree of autonomy; it evolves partly in accordance with its own internal pressures, and does not merely bend to every ideological wind that blows” (26).

Desde este punto de vista, los cambios en las formas literarias no sólo obedecen a transformaciones el mundo social y político en el que se produce una obra, sino también a ciertas determinaciones internas a la literatura misma y a su tradición. Dicho esto y entendiendo que el canon contiene una idea de lo que se considera modélico de la novela como género moderno, nos interesa indagar cómo ciertas formas literarias son retomadas o ignoradas en la construcción de las novelas de Bolaño y Piglia. Por supuesto, toda forma literaria que se recrea o que se desecha dentro de un canon implica una significación determinada; las formas literarias que circulan entre las tradiciones están cargadas de significación y por eso su uso determina una concepción determinada de la literatura. Como lo afirma Eagleton, el escritor “... may combine and transmute forms available to him from a literary tradition, but these forms themselves, as well as his permutation of them, are ideologically significant. The languages and devices a writer finds to hand are already saturated with certain ideological modes of perception, certain codified ways of interpreting reality” (26).

6. La manera como Tynianov piensa los géneros literarios, por ejemplo, muestra un intento por explicar cómo las formas que predominan dentro de un género como rasgos primordiales pueden cambiar dentro de una misma tradición: “Les traits mêmes du genre évoluent. Dans le système des années vingt à quarante, les genres du ‘récit’, de la ‘nouvelle’, se définissaient par des traits différents des nôtres...” (129).

Ahora bien, Piglia y Bolaño son autores de generaciones diferentes y sus poéticas resultan considerablemente distintas. Sin embargo, al pensar en la importancia de la tradición literaria en sus proyectos, surgen algunas características comunes: se trata de grandes lectores que, además de dedicarse a la narrativa, publicaron o han publicado también textos de orden crítico o ensayístico. En esa medida, los dos han reflexionado acerca de la relación entre su propia escritura y la literatura anterior, entre su obra y la tradición con la cual se sienten identificados. Además, la cuestión de cómo se renueva la literatura en español constituye otro interés común a los dos autores: en Bolaño aparece principalmente a través del entusiasmo y la generosidad con la que leyó a sus contemporáneos y a otros escritores más jóvenes; en Piglia se muestra a través de la investigación sobre cómo algunos textos tradicionales —dentro de cánones determinados— pueden cambiar la forma de leer y de escribir la literatura posterior.

Sin embargo, lo más interesante al hablar de tradición literaria en estos dos escritores es que defienden o critican ciertas formas de escritura, más que la condición social —marginal o privilegiada— de autores dados. Esto implica una visión más o menos explícita de sus concepciones de la literatura, y del tipo de escritura en el que desean situar su propia obra. Por supuesto, los autores a los que aluden Piglia y Bolaño en sus textos críticos son numerosos, así que estudiaremos sólo la relación con Arlt y Borges, a modo de ejemplos. Pero antes de esto queremos insistir en lo siguiente: no se trata de un artículo más sobre la relación con Borges y Arlt en sí, ni en términos de precursores o de influencias de Piglia y Bolaño. La hipótesis es que en los textos críticos de Piglia y Bolaño se defienden o critican ciertos rasgos de la escritura de Borges y de Arlt —entre otros autores—, y que a través de estas valoraciones críticas de lo que consideran literario se hacen visibles aspectos de sus poéticas y de su concepción de la literatura que no son explícitos⁷ en una primera lectura de sus novelas; sin embargo, estos aspectos de la poética sí explican una característica formal determinada: el regreso de un tipo de narratividad secuencial.

EL ARLT DE PIGLIA: LA TRADICIÓN ARGENTINA

Ciertas alusiones de Piglia y de Bolaño a la obra de Arlt nos dan una visión clara de sus relaciones con la tradición literaria y el canon y, sobre todo, de qué tipo de escritura les

7. El rasgo usualmente destacado en estas novelas es la fragmentariedad y la multiplicidad de perspectivas, como en el caso de la lectura de Ventura de 2666 o de Jorge Fornet de *La ciudad ausente* en el ya citado *El escritor y la tradición*. Aunque este rasgo está indiscutiblemente presente, nos interesa rescatar otra faz de estas obras e indagar en el tipo de unidad y continuidad que poseen las narrativas de ambos.

interesa defender. En el caso de Piglia, la defensa de Arlt como merecedor de un lugar importante en la literatura argentina aparece desde muy temprano⁸. Ya en una entrevista titulada “Sobre Roberto Arlt”, publicada en 1984, responde a la primera pregunta diciendo que Arlt es

Alguien que no es un clásico, es decir, alguien cuya obra no está muerta. Y el mayor riesgo que corre hoy la obra de Arlt es el de la canonización. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo: es difícil neutralizar esa escritura, no hay profesor que la resista. Se opone frontalmente a la norma pequeñoburguesa de la hipercorrección que ha servido para definir el estilo medio de nuestra literatura. (Piglia, *Crítica* 21)

Uno de los aspectos que Piglia encuentra llamativos de la obra de Arlt es que su estilo le parece difícil de canonizar; su escritura le parece estar por fuera de la norma literaria, de la hipercorrección. Una escritura difícil, por fuera de lo normativo y de lo que se consideraba una buena escritura dentro del canon argentino, merece una reivindicación y una defensa particulares, según él. En este punto habría que precisar que el Piglia de los años ochenta manifestaba un interés muy marcado por hablar de la literatura argentina y de cómo ciertos autores de esa tradición estrictamente nacional definen rasgos de la literatura posterior. En una entrevista de 1982 dijo: “Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura” (*Crítica* 56).

Habría que decir que la insistencia en discutir acerca de la literatura nacional va matizándose en la década de los noventa y en los años dos mil, dándole más campo a intereses de carácter universal. Ahora bien, volviendo a la reivindicación de Arlt, es curioso que parte de la defensa de esa escritura por fuera de la norma, híbrida y compleja, es presentada por Piglia como una tradición dentro de la novela argentina. Entonces, el lugar de Arlt se reivindica, pero principalmente porque se considera que en esos rasgos extranormativos hay una tradición de la literatura argentina. En otra entrevista, titulada “Sobre Borges” (1986) mencionó diversos títulos para afirmar que hay una tradición argentina de textos múltiples e inclasificables. Hablando de *Facundo* Piglia va a afirmar:

8. La defensa y reivindicación de Arlt y de Borges en Piglia ha sido estudiada, por ejemplo, por Rose Corral en “Los ‘usos’ de Arlt”: “Es cierto que en la construcción de genealogías y parentescos literarios, Piglia, como ningún otro escritor argentino, ha reunido, enfrentado o mezclado ideas y textos de ambos autores [Arlt y Borges]” (251). A diferencia de este enfoque, no buscamos aquí las huellas de los dos autores en Piglia, sino mostrar cómo la valoración crítica ilumina una concepción de la literatura, y cómo esa concepción determina el uso de formas literarias dadas. No se trata entonces de la influencia de las formas de escritura de Arlt o de Borges lo que se trabaja aquí, sino qué idea de literatura se explica al valorar críticamente estos dos autores.

Digamos que ese es el punto de referencia esencial. La combinación de modos de narrar y de registros que tiene el libro. Esa forma inclasificable. Se inaugura ahí una gran tradición de la literatura argentina. Uno encuentra la misma mezcla, la misma concordancia y amplitud formal en la *Excursión* de Mansilla, en el *Libro extraño* de Sicardi, en el *Museo* de Macedonio, en *Los siete locos*, en el *Profesor Landormy* de Cancela, en *Adán Buenosayres*, en *Rayuela* y por supuesto en los cuentos de Borges, que son como versiones microscópicas de esos grandes libros. *El Aleph*, por ejemplo, es una especie de *Adán Buenosayres*, anticipado y microscópico. (*Critica* 75)

Independientemente del acuerdo o desacuerdo con las afirmaciones de Piglia respecto a estos textos, nos interesa que defiende una tradición de escritura al margen de la corrección, por un lado, y una multiplicidad de formas de narración, por otro, elementos a través de los cuales probablemente él mismo piensa su propia narrativa. En la misma entrevista, al hablar de Borges hay un fragmento que bien podría vincular la obra de Piglia con esa tradición que está construyendo:

Populismo y vanguardia, ¿no? Eso es muy fuerte en Borges. La vanguardia entendida no tanto como una práctica de la escritura, y en esto es inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. Una política respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones. (*Critica* 77)

La idea de ejercer un cierto tipo de vanguardia, no tanto en la escritura sino frente a los valores literarios consagrados y tradicionales, explica igualmente la actitud de Piglia frente al canon argentino. En la reivindicación de Arlt y de Macedonio, por ejemplo, ejerce efectivamente una revisión que considera necesaria dentro de la tradición. Esta postura es explícita y determina la manera como Piglia se relaciona con su tradición y con su canon. En otra entrevista, publicada en 1992, la formulación de esta idea se vuelve más clara:

Existe una tendencia hegemónica que por comodidad e ironía llamo una posición esteticista que tiende a valorar las obras a partir de un canon establecido y seguro: un cierto estilo literario semiculto. El “buen gusto” estético se ha convertido en una categoría social importante que ha venido a sustituir otras más fuertes que existieron en otro momento. El buen gusto y cierta distancia respecto del conflicto social se han convertido en un elemento de identidad fuerte. Esa posición que en la Argentina tiene una larga tradición a la que se enfrentaron grandes escrituras —Arlt, Macedonio, o Borges mismo— insiste

porque está ligada a la cualidad incierta del valor literario. Pareciera que la categoría más segura es un cierto estándar estilístico que un sector acepta como “buenas escrituras” y por tanto organiza el valor. El problema es que esos textos se parecen todos entre sí y son intercambiables. (*Crítica* 146)

La poética de Piglia y las formas literarias que valora dentro de la tradición son las que considera distantes y contrarias a la buena escritura o al esteticismo. Para él, el elemento determinante en su concepción de la literatura y del canon pertenece al orden de la experimentación; de ahí la defensa de ciertas formas de escritura que se ejemplifican en Arlt o en Macedonio. Todos estos aspectos muestran que concibe la literatura como una práctica que debe mantenerse libre y reformularse, repensarse siempre frente la norma, frente a un canon que empieza a funcionar como normativo respecto a lo que es o no es considerado literario. A través de la valoración de Arlt se consolida una idea de literatura como un ejercicio que debe buscar la experimentación y la ruptura con las formas literarias de una tradición dada.

EL ARLT DE BOLAÑO: EL ARMARIO DE LA LITERATURA

Para Bolaño la relación con ese tipo de escrituras por fuera de la norma es menos positiva. De hecho, hay una crítica explícita a la posición de Piglia respecto a Arlt⁹. En *Entre paréntesis* (2004), en el primero de los discursos titulado “Derivas de la pesada”, Bolaño describe tres ramas posborgeanas de la literatura argentina. La segunda de ellas inicia con Arlt, pero más que nada está vinculada a la defensa y reivindicación que Piglia hace de la escritura arltiana:

Pero no se acabó todo, porque, al igual que Jesucristo, Arlt tuvo a su San Pablo. El San Pablo de Arlt, el fundador de su iglesia, es Ricardo Piglia. A menudo me pregunto: ¿qué hubiera pasado si Piglia, en vez de enamorarse de Arlt, se hubiera enamorado de Gombrowicz?... en cualquier caso es Piglia quien eleva a Arlt dentro de su propio ataúd, sobrevolando Buenos Aires, en una imagen muy pigliana o muy arltiana, pero que, en rigor, sólo sucede en la imaginación de Piglia y no en la realidad. No fue una grúa la que bajó el ataúd de Arlt, la escalera era lo suficientemente ancha como para maniobrar, el cadáver de Arlt no era el de un campeón de los pesos pesados. (*Entre* 27)

9. La relación de Bolaño con la tradición argentina ha sido tratada por Gustavo Faverón Patriau en “El rehacer: ‘El gaucho insufrible’ y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”. Sin embargo, recalcamos que lo que se trabaja aquí no es la relación entre Bolaño y la literatura argentina como tal, sino la idea de literatura que surge cuando Bolaño piensa la obra de Arlt.

La obra de Arlt para Bolaño no tiene cabida en sus pesos pesados, es decir, en su concepción de la gran literatura. Arlt no hace parte de esos grandes escritores a los que alude tanto en los ensayos de *Entre paréntesis* como en novelas como *2666* o *Los detectives salvajes*, por ejemplo. Más adelante, en el mismo discurso, Bolaño da una metáfora del lugar que según él realmente puede ocupar una obra como la de Roberto Arlt: “La literatura de Arlt, considerada como armario o subterráneo, está bien. Considerada como salón de la casa es una broma macabra. Considerada como cocina, nos promete el envenenamiento. Considerada como lavabo nos acabará produciendo sarna. Considerada como biblioteca es una garantía de la destrucción de la literatura” (*Entre* 27).

Autores como Arlt tienen que existir entonces porque la gran literatura necesita nutrirse en cierta medida de autores medianos. Pero para Bolaño está muy claro que no hay que confundir ese papel mediano de ciertos escritores con el de grandes figuras literarias. Por esta razón, según él, está bien que el lugar de escrituras como la de Arlt sea el subterráneo o el armario, donde aun haciendo parte del circuito de la literatura, no juegan realmente un papel central como el que Piglia le atribuye. Ahora bien, este desacuerdo entre Bolaño y Piglia es un ejemplo nítido de sus concepciones de la literatura. Para el autor chileno esa escritura fuera de la norma y de cierta corrección del estilo que representaría Arlt no puede ser la única tradición o el punto a partir del cual se escribe: “Considerada como biblioteca es una garantía de la destrucción de la literatura” (*Entre* 27). Hay algo en esa escritura que Bolaño percibe como antiproductivo o incluso destructivo, y este punto es llamativo. La diferencia entre la gran literatura y lo que no lo es se manifiesta frecuentemente en sus reflexiones¹⁰: no hay en la concepción de Bolaño un conjunto de escrituras múltiples y diversas que son valoradas de manera similar, sino una serie de obras que constituyen “la pesada” y otra serie de textos que se encuentran por fuera de esa categoría, y cuya valoración no resulta determinante para la evolución literaria. Ahora bien, su visión de la gran literatura se asemeja a su idea del canon y de los libros considerados clásicos: “Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbría) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después” (*Entre* 166).

10. Respecto a este tema recurrente tanto en la obra como en los ensayos, ver el artículo ya mencionado de Celina Manzoni “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”.

En este sentido, y como ya ha sido mencionado por autores como Alan Pauls o Rodrigo Fresán¹¹, la concepción de la literatura de Bolaño es moderna y romántica. Por un lado implica una búsqueda de esos territorios desconocidos —tanto en cuanto a las formas como a los contenidos— y por otro lado, esta exploración de lo desconocido no destruye la idea moderna de literatura entendida como obra de arte. Entendemos por moderna una visión del texto literario que lo identifica como parte de un arte total, arte que tendría por función revelar aspectos esenciales de la cultura. Como lo formula uno de los románticos alemanes, Friedrich Schlegel, “... tous les livres de la littérature accomplie doivent n'être qu'un seul livre, et c'est dans un tel livre, éternellement en devenir, que se révélera l'évangile de l'humanité et de la culture” (ctd. en Lacoue-Labarthe y Nancy 216). Dentro de esta idea moderna de la literatura como obra de arte, el texto debe articular tanto aspectos morales y de pensamiento como formales y estéticos¹², y por esta razón una cierta legibilidad de la escritura y del estilo ejercen una fuerza insistente. Al contrario de lo que podría pensarse, la presencia de la parodia y del humor en la literatura de Bolaño no implica en ningún caso un alejamiento de esta concepción moderna y romántica que sí es explícita en sus textos críticos. Volviendo a la cuestión de las tradiciones, esta legibilidad de la escritura impide que Arlt tenga destinado el lugar de la sala o de la biblioteca dentro de su concepción literaria. La literatura con mayúscula para Bolaño debe saltar al vacío, adentrarse en las profundidades, pero conservando una cierta transparencia, legibilidad y claridad¹³. Esta postura se hace visible en los ensayos de Bolaño, pero en sus novelas no es evidente.

No hay entonces en el autor de *2666* una idea de la absoluta libertad en cuanto a la creación o de salida de ciertos criterios normativos o modélicos de la novela. Al contrario, como lo hemos esbozado, hay una tensión entre dos elementos: por un lado, la búsqueda de la renovación, una visión en la cual la gran literatura surge cuando aparece lo nuevo; por el otro, eso nuevo sigue funcionando de alguna manera dentro del circuito canónico, y en ese circuito operan parámetros de legibilidad, de *comunicabilidad*. Para

11. “Bolaño es uno de los escritores más románticos en el mejor sentido de la palabra” (Fresán 294) o “Y supongo que esa determinación de gozar con el creer alcanzaría para explicar una cualidad un poco pasada de moda, que Bolaño acaso nunca hubiera admitido pero que sus libros no paran de destilar: su *romanticismo*” (Pauls 17).

12. Este doble carácter entre lo moral y lo estético es característico también de los primeros defensores de la novela moderna. Según Marina McKay: “The novel, then, is experience in its own right, and experience that improves our real, non-fictional lives... You can probably see the tension between moral and artistic claims in these early efforts to elevate the novel” (11).

13. De nuevo hay en este punto concordancias con algunas preocupaciones románticas, como se puede constatar en este fragmento de Friedrich Schlegel: “Voici les principes fondamentaux et universels de la communication littéraire: 1) Il faut avoir quelque chose à communiquer; 2) il faut avoir quelqu'un à qui vouloir le communiquer; 3) il faut pouvoir le communiquer vraiment, le partager avec l'autre, et non pas seulement s'extérioriser, tout seul; sinon, il vaudrait mieux se taire” (Lacoue-Labarthe y Nancy 92).

Bolaño la literatura debe ser transmisible y comunicable, y nuestra hipótesis es que esta legibilidad está ligada en parte a códigos estéticos modernos. Esta concepción de la literatura como comunicable y legible probablemente explica por qué en la obra de Bolaño predominan la narratividad secuencial de episodios¹⁴ —que se mantiene a pesar de los desplazamientos analépticos y prolepticos— y una instancia narrativa estable como en *Nocturno de Chile*, *Estrella distante*, *Amuleto* o *2666*. Esta idea de narratividad que consideramos recurrente en Bolaño y que creemos obedece a esta concepción de la comunicabilidad aparecerá más claramente a partir de la relación con Borges.

EL CASO DE BORGES

Por supuesto, la figura tutelar de Borges es reivindicada por Piglia y por Bolaño. Sin embargo, el Borges de cada uno de los dos autores es distinto y nos habla de diferentes aspectos que surgen en sus respectivas poéticas. Piglia afirma el lugar de Borges dentro de su tradición principalmente a través de tres puntos. En primer lugar, y como ya lo mencionamos, para Piglia Borges hace parte de esta tradición argentina de textos híbridos, de esas escrituras inclasificables y que están en los límites de la norma literaria vigente. El segundo punto es que Borges representa para Piglia ante todo una imagen de lector y de crítico, al introducir la problemática de la lectura dentro de su literatura:

Quiero decir, Borges inventa al lector como héroe a partir del espacio que se abre entre la letra y la vida. Y ese lector (que a menudo dice llamarse Borges pero también puede llamarse Pierre Menard o Hermann Soergel o ser el anónimo bibliotecario jubilado de “El libro de arena”) es uno de los personajes más memorables de la literatura contemporánea. El lector más creativo, más arbitrario, más imaginativo que haya existido desde don Quijote. Y el más trágico. (*El último lector* 26)

Dentro de la tradición que reformula Piglia, Borges es entonces el que mejor reúne la crítica y la ficción, y es quien introduce con mayor fuerza una figura de lector como parte de sus relatos; como puede rastrearse en libros como *Formas breves* o *El último lector*, los dos son aspectos determinantes dentro de la propia poética de Piglia. El tercer punto es una concepción de la narración que Piglia retoma y articula a su manera, al exponer que

A Borges le gusta el cuento y le gusta el cine de Hollywood, y también ahí es muy moderno; lo narrativo está en las formas orales precapitalistas de la narración, diría yo, que encuentran su continuidad en las formas breves, en lo

14. Esta lectura de Bolaño es distinta de la que se ha hecho en artículos como “De la fragmentation et du fragmentaire dans l’œuvre narrative de Roberto Bolaño” de Antoine Ventura.

épico, en los géneros menores, y después en el cine, en los westerns, en el cine de Hollywood, no en el cine intelectual. Porque ¿qué es lo que Borges va a buscar ahí? Va a buscar una poética de la narración. Yo diría que eso solo justificaría la existencia de un crítico en la Argentina: esta noción tan moderna de la narración, una noción que consiste en no atar la narración a la novela sino considerar a la novela como una etapa de la narración. (*Crítica* 155)

La reivindicación de Borges se afianza entonces porque representa una cierta idea de narración, como forma anterior y no exclusiva de la novela. En este punto es interesante pensar cómo la idea de narración de Borges, que tiene que ver con el cuento, con el relato breve, con los géneros menores y con cierto estilo depurado de la literatura en lengua inglesa, va a nutrir la poética de Piglia, incluso en novelas como *La ciudad ausente*, donde todo gira en torno a múltiples narraciones y, sobre todo, en torno a qué es la narración. En este sentido, Piglia retoma esta forma que identifica como moderna, que sería la narración en el sentido borgeano, y trabaja con ella dentro de su novela. Hay entonces una incorporación y una elaboración de estas múltiples formas de narratividad tradicional y moderna, considerada por Borges como distinta del género novelesco. De nuevo surge aquí esta idea de narratividad como secuencia de episodios que ejemplifica el cuento como género y que se distingue de la amplitud formal y las múltiples digresiones y cambios de registro que se dan en el género de la novela.

En suma, gracias a los dos primeros puntos —la escritura inclasificable y la figura del lector y crítico— y no obstante la depuración del estilo, para Piglia Borges sigue estando por fuera de la buena escritura, del esteticismo. Al igual que Artl, aunque por otras razones, Borges es visto como una figura que reevalúa su tradición y su canon¹⁵; y es visto así a pesar de la claridad y economía de su estilo y de seguir parámetros narrativos altamente codificados —que se diferencian de la indeterminación formal característica de la novela—. Como se puede ver, el concepto de narratividad que trabajamos como secuencialidad y por ende como efecto de temporalidad¹⁶ está asociado más a las formas del cuento y la narración breve que a la extensión, la dilatación y la indeterminación de la novela. Por otra parte, y volviendo a Bolaño, entre las múltiples alusiones a Borges que

15. Esta valoración crítica es distinta a la que aparecía en *Respiración artificial*, donde Borges es considerado "un escritor del siglo xix [ya que] cierra, clausura, etc." (144).

16. De hecho, en el concepto de narratividad que ha postulado la narratología más contemporánea, la idea del efecto de temporalidad, además de la secuencialidad, es considerada fundamental para definir lo narrativo. Como lo afirma Jan Christoph Meister: "Persuading a reader to process a fictional narrative as real rather than made up is one thing – making a narrative evoke in us a sense of temporality and thus experience time is, as Ricoeur and others have argued, in all likelihood an even more fundamental function of narrative representation" (171).

encontramos en *Entre paréntesis* podemos citar una que resume su visión del escritor argentino. Según Bolaño,

Después de su libro sobre piratas y otros forajidos, escribió dos libros de relatos que probablemente son los dos mejores libros de relatos escritos en español en el siglo xx. A partir de ese momento nuestra literatura cambia para siempre. Entonces escribe libros de poesía estrictamente memorables que pasan desapercibidos entre su propia gloria de cuentista fantástico y la ingente masa de musos y musas. Varios, sin embargo, son sus méritos: una escritura clara, una lectura de Whitman,... un diálogo y un monólogo ante la historia, una aproximación honesta al *english verse*. Y nos da clases de literatura que nadie escucha. Y lecciones de humor que todos creen comprender y que nadie entiende. En los últimos días de su vida pidió perdón y confesó que le gustaba viajar. Admiraba el valor y la inteligencia. (*Entre* 291)

Nos interesa destacar aquí el Borges de Bolaño básicamente en dos aspectos: el humor y la claridad de la escritura. Los dos por igual son elementos indispensables en la poética de Bolaño. En particular esta claridad de la escritura es coherente con la opinión del escritor chileno respecto a Arlt. Borges, a diferencia de Arlt, sí es gran literatura para Bolaño, y lo es entre otras cosas por esa claridad de la escritura, que —creemos— está ligada a lo que Piglia llama narración moderna en Borges. La preocupación por la comunicabilidad de la literatura puede explicar por qué el regreso, tanto en Bolaño como en Piglia, a ese concepto de narratividad secuencial. En los dos casos vemos la reivindicación de una forma de escritura canónica que tiene que ver con la narración en el sentido de las formas breves tradicionales y codificadas, y con la claridad y comunicabilidad del estilo. Y esa forma de escritura, ese tipo de narratividad codificada y con frecuencia lineal del relato breve tradicional que se postula en los textos críticos, marca las formas literarias de Piglia y de Bolaño.

En cuanto a Bolaño, la defensa de esta concepción de la narratividad es explícita en sus textos críticos y es una forma determinante de sus novelas: insistimos en que, a pesar del humor, de la parodia, de la ironía o del registro meramente informativo y descriptivo, la narración en el sentido secuencial es determinante en las novelas de Bolaño. Ahora bien, esta narratividad en Bolaño no es incompatible con su visión moderna y romántica de la literatura como búsqueda permanente de lo desconocido. Por su parte, Piglia defiende una concepción de la literatura que logre liberarse de la normatividad del canon, o del momento en el que la tradición se vuelve modélica. Sin embargo, en sus novelas la forma de narración tradicional es también insistente¹⁷, a

17. Esto sin hablar de *Plata quemada* o *Blanco nocturno*, donde la narratividad secuencial es predominante.

pesar del carácter experimental en *Respiración artificial* o *La ciudad ausente*. En particular en esta última la forma del relato breve es incorporada de múltiples maneras a través de la metáfora de la máquina de contar historias.

La valoración de Arlt y Borges nos muestra entonces que dentro de la idea de literatura de Bolaño y Piglia hay una afirmación de la importancia de esa forma de escritura tradicional y canónica que identificamos como narratividad secuencial. Pero esta afirmación no se da solamente en el plano conceptual y crítico: en la obra ficcional de los dos autores habría que decir que novelas como *2666* o *La ciudad ausente* están marcadas por la reapropiación de esa forma de narratividad tradicionalmente codificada. Por supuesto, ninguna de las dos se reduce a ella, puesto que en ambos textos está articulada con múltiples elementos de orden experimental. Pero su presencia sí nos muestra que una cierta concepción codificada y secuencial de la narratividad, de las historias que se cuentan, sigue estando vigente y al tiempo reinventándose. En la concepción crítica de Piglia se defiende el lugar exterior a la normatividad literaria, pero la narratividad secuencial es usada como herramienta transformadora dentro de su novela; en la crítica de Bolaño se defiende cierta comunicabilidad de la literatura y se recurre también a la narratividad como forma articulante de la novela.

No parece tratarse de una noción de literatura liberada de su tradición y del poder normativo del canon (así sea el canon particular de cada escritor); más bien habría una readaptación de formas. En esta medida, nos queda por delante la tarea de pensar el porqué de ese regreso de la narración en su versión más tradicional —más cercana al cuento, por ejemplo—; qué nos dice de la concepción contemporánea de la literatura y de sus relaciones con los modos habituales de representación en la novela. Como se ha visto, la inclusión de este tipo de narratividad en la obra de estos dos autores hispanoamericanos devela la exclusión de otras escrituras, estilos y formas —como ciertas formas experimentales de las vanguardias o del modernismo anglosajón alejadas del realismo, por ejemplo—, y por ende un tipo de poder ejercido por la tradición literaria. La idea contemporánea de la literatura funciona como un discurso en la medida en que da el marco, los límites y las condiciones de posibilidad de determinadas escrituras; define además la posibilidad de que una escritura pueda ser pensada y leída como literaria. El trabajo formal dentro de la novela en Piglia y Bolaño nos habla entonces en este caso de exclusiones e inclusiones y, en última instancia, de cómo la literatura ejerce cierto poder sobre su propia evolución.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, Harold. *The Western Canon, The Books and School of the Ages*. Orlando: Harcourt Brace and Company, 1994. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- . *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. Impreso.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Margen, 2009. Impreso.
- Bratosevich, Nicolás y Grupo de Estudio. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. San José: Atuel, 1997. Impreso.
- Corral, Rose. “Los ‘usos’ de Arlt”. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Adriana Rodríguez Pérsico, comp. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004. Impreso.
- Donoso Macaya, Ángeles. “Estética, política y el *posible* territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño”. *Revista Hispánica Moderna* 62. 2 (2009): 125-142. Impreso.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Los Angeles: University of California Press, 1976. Impreso.
- Faverón Patriau, Gustavo. “El rehacer: ‘El gaucho insufrible’ y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”. *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. Impreso.
- Fischelov, David. *Dialogues with/and Great Books, The Dynamics of Canon Formation*. Ontario: Sussex Academic Press, 2010. Impreso.
- Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”. *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. Impreso.
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Editorial Letras Cubanias, 2005. Impreso.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1971. Impreso.
- . “Qu'est-ce qu'un auteur ?”. *Dits et écrits, 1954-1969*. Vol 1. Paris: Gallimard, 2001. Impreso.
- Fresán, Rodrigo. “El samurái romántico”. *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. Impreso.
- Gorak, Jan. *Canon vs. Literature*. New York: Garland Publishing, 2001. Impreso.
- Lacoue-Labarthe Philippe y Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1978. Impreso.
- Leicht, Vincent. *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York: Columbia University Press, 1992. Impreso.

- Manzoni, Celina. "Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño". *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Candaya, 2008. Impreso.
- McKay, Marina. *The Cambridge Introduction to the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Impreso.
- Meister, Jan Christoph. "The Temporality Effect, towards a Process Model of Narrative Time Construction". *Time, from Concept to narrative Construct; A Reader*. Berlin: De Gruyter, 2011. Impreso.
- Moreno, Fernando, ed. *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño, Interrupciones 2, Juan Gelman*. Paris: Ellipses, 2006. Impreso.
- Pauls, Alan. "Teoría de la isla desierta". *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Coord. Fernando Moreno. Poitiers: Centre de recherches Latino-américaines, 2005. Impreso.
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau, eds. *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. Impreso.
- Pereira, María Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.
- . *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. Impreso.
- . *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 1995. Impreso.
- Pons, María Cristina. *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia*. México, D. F.: Universidad Autónoma de México, 1998. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria". *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Estudio, 1987. Impreso.
- Saussy, Haun. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006. Impreso.
- Sosnowsky, Saúl, comp. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires, 1988. Impreso.
- Tynianov, Iuri, "De l'évolution littéraire". Ed. Tzvetan Todorov. *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil, 2001. Impreso.
- Vásquez, Carmen, Ernesto Mächler Tobar y Porfirio Mamani Macedo, eds. *Écritures des dictatures. Écriture de la mémoire*. Paris: Indigo et côté-femmes éditions, 2007. Impreso.
- Ventura, Antoine. "De la fragmentation et du fragmentaire dans l'œuvre narrative de Roberto Bolaño". *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Karim Benmiloud y Raphaël Estève, eds. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, 2007. Impreso.