

**CAPITALISMO ARTÍSTICO Y CULTURA LÍQUIDA EN LA
FICCIÓN CONTEMPORÁNEA: UNA LECTURA COMPARADA
DE *EL MAPA Y EL TERRITORIO* (2010) DE MICHEL
HOUELLEBECQ Y *PIÑA* (2022) DE GONZALO MAIER**

ARTISTIC CAPITALISM AND LIQUID MODERNITY IN CONTEMPORARY
FICTION: A COMPARATIVE ANALYSIS OF HOUELLEBECQ'S *EL MAPA Y EL
TERRITORIO* (2010) AND MAIER'S *PIÑA* (2022)

RENÉ ARAYA ALARCÓN

Universidad de Playa Ancha. Chile.
renearay@gmail.com

Resumen: Este artículo presenta una propuesta de lectura comparada de las novelas *El mapa y el territorio* (2010) de Michel Houellebecq y *Piña* (2022) de Gonzalo Maier, con el objetivo de situarlas en el marco de las transformaciones culturales asociadas al capitalismo artístico y la cultura líquida. A partir de un análisis de la recepción crítica y las principales interpretaciones teóricas, se examina cómo ambas obras problematizan la estetización de la experiencia, la precariedad del sujeto y la circulación simbólica del arte en el contexto neoliberal. Mientras Houellebecq representa el simulacro del arte como mercancía espectacular, Maier propone una estética de lo mínimo y lo residual. El estudio revela un vacío en la crítica comparatista que este trabajo busca abordar mediante un enfoque teórico riguroso, articulado desde la sociología del arte, la teoría cultural y los estudios literarios contemporáneos.

Palabras clave: literatura contemporánea, estetización, capitalismo artístico, subjetividad, Houellebecq, Maier.

Abstract: This article presents a comparative reading of the novels Houellebecq's *El mapa y el territorio* (2010) and Maier's *Piña* (2022), aiming to situate them within the broader cultural transformations associated with artistic capitalism and liquid modernity. Drawing on an analysis of critical reception and key theoretical interpretations, it examines how both works problematize the aestheticization of experience, the precariousness of subjectivity, and the symbolic circulation of art in the neoliberal context. While Houellebecq represents the simulacrum of art as a spectacular commodity, Maier proposes an aesthetic of minimalism and residue. The study identifies a gap in comparative criticism that it seeks to address through a rigorous theoretical

approach, articulated from the perspectives of art sociology, cultural theory, and contemporary literary studies.

Keywords: contemporary literature, aestheticization, artistic capitalism, subjectivity, Houellebecq, Maier.

Recibido: 11/04/2025. Aceptado: 05/06/2025.

Introducción

La presente investigación se sitúa en la confluencia entre la teoría cultural y el análisis literario comparado, proponiendo una lectura crítica de *El mapa y el territorio* (2010) de Michel Houellebecq y *Piña* (2022) de Gonzalo Maier. Estas novelas permiten explorar, desde geografías distintas, cómo la literatura representa, subvierte o reproduce las lógicas de un sistema cultural atravesado por la estetización mercantil, la disolución del sentido y la precarización identitaria. El análisis se fundamenta en dos conceptos centrales: el capitalismo artístico, formulado por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2015), y la cultura líquida, desarrollada por Zygmunt Bauman (2013).

Michel Houellebecq, figura clave de la narrativa europea contemporánea, ha sido reconocido por su capacidad para diagnosticar los síntomas de la posmodernidad tardía: la fragmentación afectiva, el hedonismo melancólico, la estetización del vacío y la mercantilización del arte y de los vínculos humanos (Urrutia, 2024a). En *El mapa y el territorio*, la vida y obra de Jed Martin —artista que transita entre el diseño cartográfico y la fotografía hipercodificada— ilustra un universo en el que el arte ya no busca representar lo real, sino organizar su sentido dentro de un sistema de signos estéticos gobernado por el mercado y la celebridad (Gómez, 2016). Por otro lado, *Piña*, la novela del escritor chileno Gonzalo Maier, despliega desde una sensibilidad íntima y minimalista la deriva errante de una subjetividad desarraigada. Su protagonista, habitante de espacios transitorios y afectos precarios, encarna lo que Bauman (2013) denomina la “liquidez de la cultura”: identidades inestables, vínculos desechables, narrativas fragmentarias y una precarización simbólica del sentido vital.

A pesar de surgir en contextos culturales distintos —la Francia postindustrial y el Chile postdictatorial—, ambas obras revelan una convergencia

crítica respecto de la condición contemporánea del arte y la subjetividad bajo los efectos globales del capitalismo estético. Desde poéticas contrastantes, ponen en evidencia que los dilemas del arte actual —su fetichización, su vaciamiento ontológico, su instrumentalización emocional— no constituyen fenómenos aislados ni locales, sino síntomas estructurales de un régimen global que redefine las formas de creación, percepción y experiencia en una cultura integrada y afectivamente precarizada.

Esta transformación ha sido conceptualizada por Lipovetsky y Serroy como la era del “capitalismo artístico”, una fase en la que “la dimensión estética, del estilo, ya no es marginal: está en el centro del funcionamiento del capitalismo” (2018, p. 29). A su vez, Bauman sostiene que “la cultura ha dejado de ser patrimonio de una élite para convertirse en mercancía que seduce a los clientes sin necesidad de ennoblecerlos” (2013, p. 24). En *La estetización del mundo*, Lipovetsky y Serroy (2018) profundizan esta lectura al afirmar que vivimos en una época en que “el arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte ha sido reemplazado por el arte para el mercado” (p. 28). Este tránsito no solo afecta al sistema del arte, sino también a las formas de vida, al tiempo que transforma la estética en una herramienta de seducción y en una lógica transversal a todos los ámbitos de lo social (Han, 2018; Rancière, 2020).

Frente a este panorama, surge la pregunta que guía esta investigación: ¿cómo representan *El mapa y el territorio* y *Piña* el modo en que la estetización de la existencia y la liquidez cultural reconfiguran las experiencias del arte, la subjetividad y la vida cotidiana? Desde esta perspectiva, se plantea que ambas novelas no solo tematizan estos fenómenos, sino que también los performan en sus estructuras narrativas, en sus dispositivos retóricos y en la configuración de sus personajes, transformando el espacio literario en un campo de tensiones entre autonomía estética, estetización mercantil y desfondamiento del sentido.

A partir de lo anterior, la hipótesis central sostiene que *El mapa y el territorio* y *Piña* problematizan la condición contemporánea del arte y la subjetividad en contextos de estetización mercantil y desfondamiento cultural. En la novela de Houellebecq, esta problemática se manifiesta mediante una hiperconsciencia irónica del mercado del arte y la estetización de la banalidad, mientras que en la de Maier se traduce en una narrativa fragmentaria y melancólica que exhibe la disolución del sujeto en un entor-

no afectivamente inestable y culturalmente difuso. Así, ambas novelas no solo tematizan el capitalismo artístico y la cultura líquida, sino que participan activamente en su crítica performativa desde la ficción.

En este marco, el objetivo general de este estudio es analizar comparativamente *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq y *Piña* de Gonzalo Maier, desde los marcos teóricos del capitalismo artístico y la cultura líquida, para comprender cómo ambas obras representan las transformaciones culturales, estéticas y subjetivas de la modernidad tardía. Más específicamente, se busca examinar las representaciones del arte, el artista y la estetización en ambas novelas; describir los dispositivos narrativos que expresan fluidez, precariedad y desestructuración identitaria; identificar formas de crítica, ironía o ambivalencia frente a las condiciones del capitalismo cultural; y explorar las convergencias y divergencias en las poéticas de Houellebecq y Maier en relación con las tensiones entre autenticidad, performatividad y fetichismo cultural.

Aunque ambas obras han sido abordadas por la crítica de forma independiente, la lectura comparativa entre Houellebecq y Maier se constituye como una oportunidad valiosa. En esta medida, se pretende ensayar una articulación crítica que permita pensar en clave relacional dos propuestas estéticas que, desde contextos y estrategias disímiles, convergen en su problematización del arte y la subjetividad en el capitalismo contemporáneo. La elección de Piña, además de su actualidad, obedece a la potencia con que desde la narrativa latinoamericana se formula una respuesta alternativa: frente a la espectacularización irónica de Houellebecq, Maier propone una poética del despojo, donde la crítica al capitalismo artístico se encarna en una economía afectiva contenida. Esta aproximación permite tensionar también la categoría de periferia activa, a partir de una estética menor que opera por sustracción más que por acumulación discursiva.

Aunque ambas obras han sido abordadas por la crítica de forma independiente, la lectura comparativa entre Houellebecq y Maier se constituye como una oportunidad valiosa. En esta medida, se propone ensayar una articulación crítica que permita pensar en clave relacional dos propuestas estéticas que, desde contextos y estrategias disímiles, convergen en su problematización del arte y la subjetividad en el capitalismo contemporáneo. La elección de Piña, además de su actualidad, responde a la potencia con que, desde la narrativa latinoamericana, se formula una respuesta alter-

nativa: frente a la espectacularización irónica de Houellebecq, Maier propone una poética del despojo, donde la crítica al capitalismo artístico se encarna en una economía afectiva contenida. Esta aproximación permite tensionar también la categoría de periferia activa a partir de una estética menor que opera por sustracción más que por acumulación discursiva. De este modo, a pesar de que Michel Houellebecq y Gonzalo Maier emergen de contextos culturales y tradiciones literarias distintas, sus obras pueden leerse en clave comparativa a partir de una sensibilidad estética compartida, estructurada por los efectos del capitalismo cultural sobre la subjetividad y la creación artística. No se trata de establecer una analogía superficial ni una filiación directa —de hecho, Maier se vincula más estrechamente con ciertos modelos narrativos europeos del siglo XXI, en particular con formas breves, fragmentarias y afectivamente contenidas—, sino de identificar procedimientos estéticos convergentes que revelan una crítica común al vaciamiento simbólico de la experiencia bajo regímenes de estetización mercantil.

Así, el presente estudio se inscribe en un campo emergente de los estudios culturales y literarios que interroga las relaciones entre arte, economía y subjetividad en el contexto de la modernidad tardía. La especificidad de esta propuesta radica tanto en el cruce entre teoría cultural y análisis literario comparado como en la elección del corpus, que permite explorar cómo *El mapa y el territorio* y *Piña* configuran, desde geografías simbólicamente diversas, formas divergentes pero convergentes de crítica al capitalismo artístico. Al articular teoría estética, crítica de la modernidad y lectura textual rigurosa, esta investigación no solo aspira a enriquecer los estudios literarios contemporáneos, sino también a ofrecer nuevas claves para pensar el lugar del arte y de la narrativa en una época donde la forma deviene mercancía y el sujeto, espectador de su propia disolución simbólica.

Poéticas del capitalismo artístico: arte, subjetividad y crítica en Houellebecq y Maier

La literatura contemporánea ha constituido un espacio privilegiado para diagnosticar los efectos culturales del neoliberalismo, la estetización de la vida cotidiana y la desestabilización del sujeto moderno. En este contexto,

Michel Houellebecq y Gonzalo Maier han sido leídos como autores que, desde geografías distintas, representan poéticas críticas frente a la precariedad simbólica de la experiencia en la modernidad tardía. Houellebecq ha sido abordado con frecuencia como un cronista melancólico y provocador de la decadencia cultural europea (Urrutia, 2024a; Chaves González, 2021), mientras que Maier, desde una clave más contenida, ha sido vinculado a un tipo de narrativa afectiva y fragmentaria que tematiza el desarraigo contemporáneo (Ríos, 2021).

En el caso de Houellebecq, buena parte de la crítica ha subrayado la manera en que sus novelas despliegan una crítica sistemática al orden neoliberal, la tecnificación de los vínculos y la banalización del arte (Urrutia, 2024a). En esta medida, su obra representaría con particular agudeza el cansancio civilizatorio del presente, marcado por la espectacularización de la existencia y la descomposición del lazo social (Urrutia, 2024b). Estas lecturas se intensificaron, precisamente, desde *El mapa y el territorio* (2010), novela que marca una inflexión estética respecto de sus obras anteriores al tematizar, con ironía y desencanto, el lugar del arte y del artista en una economía simbólica completamente absorbida por el mercado (González, 2014; Kelly, 2015).

Estudios como los de David Morrey (2013) han leído la figura de Jed Martin como “el emblema del artista posmoderno, atrapado entre la compulsión de producir y la imposibilidad de conferir sentido duradero a su obra” (p. 148). Asimismo, se ha interpretado la trayectoria del personaje como una alegoría de la captura del arte por parte del capitalismo emocional, en el sentido de que en Houellebecq, el arte ya no es un acto de resistencia ni de autonomía, sino una externalidad del mercado (Urrutia, 2024b). Esta línea crítica se ve reforzada por el marco teórico de Lipovetsky y Serroy (2015), quienes afirman que en el capitalismo artístico “la estética no es ya dominio exclusivo del arte, sino principio operativo de toda la economía de lo sensible” (p. 17). Así, *El mapa y el territorio* ha sido ampliamente estudiada como una sátira lúcida del sistema del arte y como meditación sobre el vaciamiento de sentido en la cultura visual contemporánea.

En contraste, la crítica sobre Gonzalo Maier es más reciente y menos extensa. Con todo, dentro del ámbito latinoamericano podemos reconocerlo como parte de una generación de escritores que exploran poéticas fragmentarias, breves y afectivas, a menudo cercanas al ensayo narrativo o

la autoficción mínima (Ríos, 2021; Amaro, 2018). Complementariamente, y siguiendo a Moulian podríamos señalar que Maier “trabaja con los restos de sentido de una subjetividad golpeada por la volatilidad emocional del capitalismo global” (2015, p. 44). En esta medida, y según Rojas (2019), podemos interpretar la estructura de *Piña* como una sucesión de contingencias afectivas sin centro ni destino, donde la narrativa misma se disuelve en apuntes y escenas breves.

Esta disolución formal responde a un régimen de experiencia afín al concepto de “modernidad líquida” desarrollado por Bauman (2013), para quien “las identidades se vuelven proyectos perpetuos de autoconstrucción sin garantía de estabilidad” (p. 36). El protagonista de *Piña*, desprovisto de una vocación clara o una narrativa de plenitud, encarna esa liquidez existencial desde una estética de la contención y la deriva. La novela, al evitar deliberadamente la espectacularidad emocional o la monumentalización del yo, se inscribe también en una resistencia silenciosa al mandato de la visibilidad permanente que rige en el capitalismo cultural (Lipovetsky, 2020). El propio Maier ha reconocido que, más allá de la ironía sobre el mundo del arte, Piña hace referencia a la experiencia del rendimiento que experimentan las subjetividades contemporáneas (Han, 2024): “la gente que está día y noche presionada para rendir más, para hacer más cosas, para hablar más idiomas, para internacionalizar sus carreras, para llenar formularios, para tener un currículum muy bien cuidado y actualizado” (Maier, 2022a, párr. 1).

Lejos de establecer una filiación directa o una comunidad estética evidente, la comparación entre Houellebecq y Maier permite acentuar la polaridad entre dos modos de narrar el desgaste de la experiencia estética en el capitalismo contemporáneo. Houellebecq articula una poética de la exposición hiperconsciente, en la que el sujeto se muestra saturado de estímulos, desencantado pero lúcido, atrapado en un entorno donde todo ha sido estetizado, incluido el malestar. Su narrativa exhibe la subjetividad como un espectáculo crítico de sí misma, donde el cinismo funciona como estrategia de lucidez. Maier, en cambio, responde a ese mismo agotamiento desde la economía del gesto mínimo: una escritura que no se entrega al exceso, sino que se retira, que rehúye la espectacularización para ensayar una forma de resistencia en la omisión, la brevedad, la contención. En *Piña*, el sujeto no estalla ni se descompone; simplemente se difumina, se reduce al

silencio o a una narración sin épica. Esa infrarrepresentación no debe leerse como ausencia de crítica, sino como una forma alternativa de pensar la subjetividad desgastada en un entorno estético saturado. En este sentido, la comparación no se justifica por afinidades de estilo o argumento, sino por su valor disonante: ambas poéticas, desde registros opuestos, problematizan el lugar del arte en un mundo donde la vida ha sido capturada por el mercado y la sensibilidad, erosionada por el simulacro.

Cartografías de lo estético: arte, mercado y representación

Tanto *El mapa y el territorio* como *Piña* operan a manera de dispositivos narrativos que reflexionan críticamente sobre el lugar del arte en el capitalismo contemporáneo. Desde coordenadas estéticas y geopolíticas distintas, ambas obras configuran mapas de la producción artística en la era del “capitalismo artístico” (Lipovetsky y Serroy, 2015), donde el arte ha dejado de ser un ámbito autónomo para convertirse en parte de la economía del espectáculo, la emocionalidad mercantil y la visibilidad permanente. En este escenario, la estetización no solo afecta la forma del arte, sino que transforma sus condiciones de existencia, su estatuto ontológico y su inscripción en la vida cotidiana.

En *El mapa y el territorio*, Jed Martin es una figura paradigmática del artista contemporáneo devenido operador del mercado estético. Desde sus primeras obras —fotografías hiperrealistas de objetos industriales y mapas Michelin—, su producción responde a una lógica de estetización de lo banal, donde lo funcional se convierte en arte por efecto de una mirada técnica, distanciada, y una mediación crítica que legitima su valor. La escena en la que descubre el “mapa sublime” de la Creuse y Haute-Vienne es reveladora: “Nunca había contemplado un objeto tan magnífico, tan rico de emociones y de sentido, como aquel mapa Michelin a escala 1/150.000” (Houellebecq, 2011, p. 47). La intensidad estética se activa no en lo sublime o lo trascendente, sino en un objeto utilitario reconfigurado por el deseo del mercado. La emoción no proviene de la experiencia vivida, sino de su potencial de ser convertida en imagen y, por ende, en mercancía sensible:

Los estudios de Jed habían sido puramente literarios y artísticos y nun-

ca había tenido la oportunidad de meditar sobre el misterio capitalista por antonomasia: el de *la formación de los precios* (...). Cuando puso en línea la primera foto, una ampliación de la región de Hazebrouck, la serie se agotó en poco menos de tres horas. Era evidente que había que ajustar el precio. Tanteando un poco, al cabo de unas semanas se estabilizó en alrededor de dos mil euros por un formato de 40 x 60. Bueno, ahora ya sí: conocía su *precio en el mercado*. (Houellebecq, 2011, p. 82)

Esta operación responde exactamente al diagnóstico de Lipovetsky y Serroy (2015): “la dimensión estética ya no se sitúa en los márgenes de la economía, sino en su corazón mismo” (p. 30). En este nuevo régimen, lo estético no solo legitima el valor cultural, sino que lo produce directamente, fusionando arte y mercado en una economía simbólica total. Jed Martin no escapa a esta lógica: su obra es discutida por críticos, museos y coleccionistas, y termina integrada al circuito de valorización del arte global. La estetización no es aquí resistencia, sino disolución crítica. Como muestra el episodio en que el museo Pompidou adquiere una de sus obras titulada *Damien Hirst y Jeff Koons repartiéndose el mercado del arte*, el gesto artístico se convierte en autorreflexión irónica sobre su propia condición fetichista (Houellebecq, 2011, p. 189).

En contraste, *Piña* desplaza la escena del arte hacia la precariedad, la burocratización y la opacidad de la experiencia creativa. Lejos del artista consagrado y celebrado, el protagonista —Horacio Piña— representa la figura del “trabajador cultural” contemporáneo: móvil, sobre exigido, emocionalmente extenuado:

Piña, tal como buena parte de sus conocidos, por algún motivo necesitaba viajar, moverse, escapar de su país, que sus obras estuvieran al mismo tiempo en una bienal en Buenos Aires y en una exposición en Lichfield o en Dodoma —él era parte de una casta nueva que mediaba entre el turista y el artista—, y para eso debía llenar más papeles, enviar más correos, mantener una huella de carbono inmensa y sonreírle a más y más gente. En la práctica, ser artista contemporáneo no era la culminación de una vocación romántica y artesanal, sino un trabajo con una burocracia y una precariedad que nunca sospechó, pero él no se lo cuestionaba demasiado porque intentaba estar a la altura de sus ambiciones. (Maier, 2022b, p. 15)

Así, la ficción desmonta el imaginario romántico del arte como voca-

ción y lo reemplaza por una economía afectiva desgastante. En lugar de producir arte como obra singular, el protagonista debe llenar formularios, aplicar a fondos, viajar compulsivamente y sonreír sin convicción. El arte no aparece como espacio de realización simbólica, sino como extensión de las lógicas del capital cognitivo y emocional.

Frente a la estetización espléndida de Houellebecq, Maier propone una estética mínima, casi invisible, que desactiva el aura y subvierte las expectativas de impacto. En un pasaje significativo, el narrador describe su entorno de forma deliberadamente despojada: “Mi habitación tenía una mesa plegable, una cama muy baja, tres libros sobre Borges en francés y una ventana que daba a un muro” (Maier, 2022b, p. 22). La escena no busca belleza, sino precariedad; no monumentaliza, sino que apenas insinúa una subjetividad sin épica, sin intensidades comercializables. Esta economía narrativa constituye una forma de resistencia menor a la estetización total: una escritura que no busca impresionar, sino sostener lo residual.

En términos teóricos, *Piña* pone en cuestión la noción de “capital sensible” desarrollada por Lipovetsky y Serroy, según la cual el arte se ha transformado en un producto emocional que compite en el mercado por su capacidad de generar afecto (2015, p. 88). Mientras *El mapa y el territorio* exhibe este mecanismo llevándolo al extremo, *Piña* lo desmonta desde una narrativa que no ofrece ni intensidad emocional ni visualidad espléndida. El arte, en este caso, no es fetiche ni capital simbólico: es desgaste, precariedad, posibilidad de fuga o fracaso:

Piña estaba cansado —llevaba años peleando por aparecer en todas partes y a todas horas; quizás su lucha, en realidad, era contra la curva que unía el tiempo y la distancia, contra la física cuántica, contra la degradación de las células, contra la voluntad de otros, que siempre era distinta a la suya. (Maier, 2022b, p. 31)

La diferencia se acentúa en la relación que cada novela establece con el estatuto mismo de la obra de arte. En Houellebecq, la obra es tematizada, discutida, mercantilizada: existe dentro de un campo de visibilidad institucional y discursiva. En Maier, en cambio, la obra permanece implícita, desdibujada, como si el gesto artístico no se realizara plenamente o estuviera siempre al borde de disolverse. Como señala el narrador, reflexionando con ironía sobre su vocación: “Nadie esperaba que estudiara Arte. Fue una

sorpresa, pero lo mismo hubieran dicho si se matriculaba en Física, Cocina o Ingeniería Ambiental" (Maier, 2022b, p. 27). El arte es aquí una contingencia, no una vocación iluminada; un azar más entre otros en una vida que se desliza sin certezas.

En suma, *El mapa y el territorio* y *Piña* configuran cartografías estéticas divergentes del arte contemporáneo bajo el capitalismo cultural. Houellebecq intensifica la lógica del fetiche y la espectacularidad para denunciar su vaciamiento; Maier retrasa esa lógica mediante una estética menor que evita toda monumentalización. Ambas novelas evidencian cómo el arte ha perdido su exterioridad frente al mercado, pero configuran respuestas distintas: una crítica hiperconsciente desde dentro del espectáculo, la otra, una fuga silenciosa desde sus márgenes.

Subjetividades líquidas: formas del yo en tiempos de disolución

Las formas de subjetivación que emergen en *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq y *Piña* de Gonzalo Maier responden a los desplazamientos identitarios provocados por la modernidad líquida, en la que las estructuras simbólicas, sociales y afectivas han perdido densidad y permanencia. Ambas novelas construyen figuras que dramatizan, desde registros disímiles, el desfondamiento del sujeto en un mundo regido por la estetización, la circulación simbólica y la precariedad afectiva. Como plantea Bauman (2002), la identidad ya no se hereda ni se construye de una vez por todas, sino que se convierte en una tarea, una obligación que el individuo debe cumplir" (p. 8), sin que dicha tarea garantice estabilidad o plenitud.

En *El mapa y el territorio*, Jed Martin representa una forma extrema de subjetividad estetizada, para la cual la experiencia vital se organiza bajo un principio visual y técnico. Su modo de estar en el mundo responde a una racionalidad que convierte cada acontecimiento en imagen, cada vínculo en representación. La muerte del padre no provoca una reacción emocional visible, sino un gesto que revela su lógica existencial: "Cuando su padre murió, Jed no lloró. Decidió, sin embargo, fotografiar todos los objetos de su apartamento" (Houellebecq, 2011, p. 205). La afectividad es desplazada por la estetización, y lo íntimo se somete al régimen del archivo. No se trata de una represión emocional, sino de una subjetividad que ha sido recon-

figurada bajo la lógica del capitalismo artístico, donde lo sensible deviene mercancía.

Este narcisismo técnico que caracteriza a Jed —frío, visual, curatorial— encuentra eco en la descripción que Lipovetsky hace del “narciso hipermoderno”: “el sujeto actual ya no se define por la búsqueda de interioridad, sino por una gestión performativa de sí mismo en función del impacto estético” (Lipovetsky, 2007, p. 135). En ese sentido, Jed no busca comprensión ni autenticidad; busca orden, serie, precisión visual. Incluso su actitud social está marcada por esta lógica de la imagen como máscara:

Flotando entre los otros con un desinterés educado, Jed adoptaba un poco sin saberlo la actitud *Groove* que tanto éxito le había dado a Andy Warhol en su tiempo, pero impregnándola de un matiz de seriedad [...] que cincuenta años más tarde se convertiría en imprescindible”. (Houellebecq, 2011, p. 65)

Su ser se define por el gesto, la pose, la atmósfera proyectada: la subjetividad se vuelve una superficie. En contraste, el narrador de *Piña* se inscribe en una subjetividad flotante, precaria, escasamente performativa. Es un yo sin centro, sin épica, cuya existencia se fragmenta en episodios inconexos, desplazamientos intrascendentes, y reflexiones que no articulan una identidad sólida. La estructura misma del texto —fragmentaria, ensayística, errática— responde a esta lógica de la subjetividad como archivo incompleto. El narrador no tiene una imagen que proyectar, sino apenas rastros dispersos: “Las postales que nunca envío, los libros que nunca termino, las ideas que se me olvidan antes de escribirlas” (Maier, 2022b, p. 56). Este inventario de lo no realizado evidencia una subjetividad en modo de suspensión, que se resiste a convertirse en relato coherente.

En otro pasaje significativo, se pregunta: “No sabía si ir al sur o al norte. Tal vez de vuelta a Santiago. Tal vez quedarme” (Maier, 2022b, p. 41). La decisión, núcleo clásico de la narrativa del sujeto moderno, aquí se desactiva: no hay elección, solo deriva. Esta subjetividad desfondada no se estetiza como en Houellebecq, sino que se disuelve en la banalidad, sin siquiera aspirar a una construcción narrativa sólida. Como afirma Bauman (2013), “la liquidez de las identidades se manifiesta en su imposibilidad de coagularse en formas duraderas” (p. 36), y esa imposibilidad se convierte en la forma misma de la novela.

La comparación entre ambas subjetividades revela dos estrategias opuestas de representación del yo, pero igualmente determinadas por el régimen líquido contemporáneo. Jed Martin encarna la forma espectacular de esa disolución: su identidad se estabiliza momentáneamente a través de la estetización, del éxito artístico, de la circulación simbólica. Sin embargo, esta aparente solidez se revela vacía, pues el personaje permanece emocionalmente anestesiado, incapaz de establecer vínculos reales. Por otro lado, el narrador de *Piña* se retira del espectáculo, no lucha por diferenciarse ni proyectarse, sino que habita el anonimato, la intrascendencia, la inacción. Mientras Jed estetiza incluso la muerte, el narrador de Maier se mantiene en los márgenes del sentido, flotando entre fragmentos, como si se resistiera a convertirse en mercancía sensible.

Ambas novelas, por tanto, trazan los contornos de una subjetividad contemporánea que ya no puede sostenerse ni desde la interioridad romántica ni desde la autenticidad moderna. En *El mapa y el territorio*, la subjetividad es un artificio tecnificado; en *Piña*, un resto afectivo. Mientras la primera escenifica la estetización plena del yo como síntoma del capitalismo artístico, la segunda ofrece una estética menor como forma de resistencia. La literatura, en ambos casos, se convierte en el espacio donde esta fragilidad puede ser narrada sin resolverse, expuesta sin clausura, habitada como disonancia entre representación y experiencia.

Narrativas de la circulación: movilidad, consumo y geografía cultural

La movilidad es una condición estructural del sujeto contemporáneo en la modernidad líquida. Tal como señala Zygmunt Bauman (2002), “la movilidad se ha convertido en el principio supremo de la estratificación social” (p. 91), ya que en un mundo flexible y desregulado, quien no circula queda excluido. Esta lógica no solo transforma el espacio social, sino que también reconfigura las poéticas narrativas y las cartografías simbólicas. En *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq y *Piña* de Gonzalo Maier, la circulación —geográfica, cultural, simbólica— aparece como uno de los núcleos estructurantes del texto. Ambas novelas representan sujetos que se desplazan, pero desde lógicas y regímenes de inscripción divergentes:

mientras Houellebecq tematiza la circulación espectacular del arte y del artista global, Maier propone una movilidad desprovista de proyecto, marcada por la precariedad y la repetición de lo genérico.

Jed Martin, el protagonista de *El mapa y el territorio*, construye su obra en función de la representación del espacio. La serie fotográfica de mapas Michelin, que lo catapultó al éxito internacional, se origina en una experiencia de epifanía estética frente a un objeto de uso cotidiano: “Fue allí, al desplegar el mapa, a dos pasos de los bocadillos de pan de molde envueltos en celofán, donde tuvo su segunda gran revelación estética” (Houellebecq, 2011, p. 47). Lo interesante es que la revelación no se produce en un lugar excepcional, sino en un supermercado: un espacio funcional, repetitivo, sin singularidad. La movilidad aquí no es solo física, sino simbólica: el arte se nutre de lo genérico, del no-lugar.

Marc Augé (2017) denomina “no-lugares” a esos espacios de tránsito —aeropuertos, supermercados, cadenas hoteleras, autopistas— donde la experiencia se uniforma, la historia se suspende y el sujeto pierde su anclaje identitario. En ese sentido, los mapas que fascinan a Jed Martin no son territorios cargados de sentido, sino superficies neutras que condensan esa movilidad abstracta del presente. Lo que se estetiza no es el viaje, sino su simulacro: la posibilidad de recorrer sin habitar, de representar sin implicarse.

En *Piña*, la circulación adquiere otra textura. El protagonista también se desplaza: viaja entre ciudades, museos, habitaciones, archivos, pero su movilidad no está asociada al éxito ni a la expansión simbólica. Se trata, más bien, de una deriva afectiva, una forma de huida sin dirección definida. “No sabía si ir al sur o al norte. Tal vez de vuelta a Santiago. Tal vez quedarme” (Maier, 2022b, p. 41). A diferencia de Jed Martin, cuya movilidad está codificada dentro del circuito del arte global, el narrador de Maier flota entre destinos intercambiables, espacios intercambiables, experiencias intercambiables.

Esta forma de circulación, en la que se borran los límites entre lo local y lo global, entre el viaje y el desplazamiento vacío, tiene consecuencias sobre la percepción del espacio cultural. En un pasaje elocuente, el narrador de *Piña* reflexiona sobre los museos del mundo:

Los museos del mundo son como la Virgen María, pensó Piña la primera

vez que salió del MASP, que se puede aparecer bajo la forma de la Virgen de Andacollo, la Virgen de Quito o la Virgen de Fátima, pero siempre, más allá del nombre o del lugar, es la misma porque Virgen María, ya se sabe, hay una sola (Maier, 2022b, pp. 18-19).

La comparación con la Virgen —figura ubicua pero siempre idéntica— denuncia la homogeneización del paisaje artístico global. Los museos, como los mapas de Michelin, se vuelven signos intercambiables, sin diferencia sustancial, donde la experiencia cultural se vuelve predecible, replicable, estandarizada.

Este tipo de espacialidad genérica también está presente en Houellebecq, pero es tematizado desde otra óptica. La fascinación de Jed Martin por los mapas no se traduce en exploraciones físicas, sino en su reproducción como imagen. “Se hallaba, sin embargo, en un frenesí nervioso cuando al regresar a París compró todos los mapas Michelin que pudo encontrar” (Houellebecq, 2011, p. 54). El gesto de acumular mapas, más que habilitar el viaje, reemplaza el desplazamiento real por su forma cartográfica, abstracta. El mundo se vuelve superficie visual; el viaje, una ficción técnica. Así, la novela exhibe una crítica implícita a la estetización de la movilidad: viajar no es moverse, sino consumir representaciones del espacio.

Maier, por el contrario, narra la experiencia del desplazamiento sin aura, sin paisaje. La circulación no ofrece descubrimiento ni exotismo, sino incomodidad, precariedad, agotamiento. “Piña estaba cansado —llevaba años peleando por aparecer en todas partes y a todas horas” (Maier, 2022b, p. 31). La movilidad aquí no es capital cultural, sino síntoma de un desgaste subjetivo. Lo que aparece es una movilidad forzada, exigida por el mercado simbólico: un sujeto que viaja no por deseo, sino por necesidad profesional, por exigencia institucional, por lógica de visibilidad (Han, 2024).

En ambos casos, la circulación se convierte en parte del régimen de estetización de la existencia: en Houellebecq, como espectacularización irónica; en Maier, como insistencia residual. Lipovetsky y Serroy (2015) sostienen que en el capitalismo artístico “los espacios de la vida cotidiana son colonizados por una estética de la movilidad permanente” (p. 79). Esta estetización de la circulación no remite solo al turismo o al arte itinerante, sino a la constitución de una subjetividad en tránsito constante, incapaz de estabilizarse, pero obligada a mostrarse.

La comparación entre ambas novelas revela así dos modos de narrar la circulación contemporánea: uno hiperconsciente, espectacular, tecnificado (*El mapa y el territorio*); otro mínimo, cansado, melancólico (*Piña*). En ambos casos, la movilidad ya no garantiza apertura ni transformación. El espacio deja de ser horizonte para convertirse en decorado, en superficie de paso o de repetición. La literatura, entonces, deviene uno de los pocos espacios donde esta circulación puede ser ralentizada, observada y, en última instancia, interrogada.

El estatuto de la obra y el lugar de la crítica

En el contexto de la modernidad estética y líquida, la obra de arte ya no se presenta como una entidad autónoma o trascendente, sino como un artefacto inmerso en circuitos de circulación simbólica, consumo afectivo y valorización mercantil. A partir de esta transformación, las novelas *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq y *Piña* de Gonzalo Maier interrojan críticamente el estatuto actual de la obra y la función cultural de la crítica, desdibujando sus contornos tradicionales. En ambos textos, el arte aparece como un lugar vacilante, ya no sostenido por el aura, sino tensionado por el mercado, la burocracia o la melancolía de su disolución simbólica.

En *El mapa y el territorio*, la obra de Jed Martin es objeto de múltiples operaciones de consagración y circulación: exposiciones, museos, crítica especializada, adquisiciones institucionales. Esta narrativa no se limita a representar el arte contemporáneo, sino que lo performa en su dimensión más irónica y espectacular. En un momento clave, Houellebecq escribe: “El museo Pompidou acababa de comprar su cuadro titulado *Damien Hirst y Jeff Koons repartiéndose el mercado del arte*” (Houellebecq, 2011, p. 189). La escena es una parodia de la hipercomercialización del arte, donde los propios íconos del mercado se convierten en materia pictórica. La obra ya no remite a una experiencia estética singular, sino a una crítica metanarrativa del sistema artístico. El gesto autorreferencial revela lo que Lipovetsky y Serroy (2015) denominan “la estetización del mundo”, donde “la obra de arte se transforma en signo intercambiable dentro de un sistema de valorización emocional y financiero” (p. 88).

En este marco, la figura del crítico de arte también sufre una mutación significativa. La crítica ya no es una instancia mediadora de sentido, sino una voz subordinada al dispositivo del espectáculo. Como advierte Inés Gazulla Cusí (2017), en el capitalismo artístico “el artista se convierte en proveedor de experiencias, y el crítico en operador de tendencias” (p. 127). En *El mapa y el territorio*, esta crítica domesticada es parte del juego: legitima la carrera de Jed Martin, pero lo hace desde una posición vacía, sin cuestionar el sentido de la obra ni su inserción en el mercado.

Piña, en cambio, ofrece una figuración radicalmente distinta del estatuto de la obra y del lugar de la crítica. En esta novela, no hay obras expuestas, vendidas o institucionalizadas. La producción artística aparece como un gesto disperso, siempre postergado, apenas sugerido en el relato. El protagonista mismo no es autor de una obra concreta, sino de desplazamientos, notas, hábitos de observación. Su arte no es una serie de objetos, sino una subjetividad en fuga. Esta poética de la evasión se articula con una crítica del mercado del arte desde su periferia: “Quizá su lucha, en realidad, era contra la curva que unía el tiempo y la distancia, contra la física cuántica, contra la degradación de las células, contra la voluntad de otros, que siempre era distinta a la suya” (Maier, 2022b, p. 31). Aquí, la distancia entre el arte y el mercado no se tematiza irónicamente, como en Houellebecq, sino que se sufre como desgaste vital.

Uno de los momentos más potentes en esta dirección es la aparición del fantasma de la crítica de arte. El narrador imagina que, tras una pérdida afectiva, será perseguido no por un espectro sobrenatural, sino por una figura ambigua y cotidiana:

El espectro no se le aparecería por las noches ni en casas abandonadas, mucho menos flotando. [...] En una inauguración, haciendo la cola del supermercado, en una esquina cualquiera podría aparecer [...] y decirle bien cerca del oído, antes de volver a desaparecer, “hueón penca”. (Maier, 2022b, p. 117)

Esta figura espectral condensa la crítica cultural como ruina: ya no emite juicio, no articula sentido, solo flota como aura vacía, como amenaza melancólica. Es, como señalan Lejeune et al. (2013), la evidencia de una época en la que la crítica ha sido absorbida por la estética del comentario perpetuo, donde ya no se piensa, solo se reacciona.

La comparación entre ambas novelas revela dos formas de inscripción de la obra de arte en el presente. *El mapa y el territorio* representa la obra como signo hipervisibilizado: tematiza, parodia y celebra su inserción en el mercado como operación crítica. *Piña*, por el contrario, desplaza la obra a un fuera de campo: no hay piezas, ni exposiciones, ni institución que legitime; hay gestos, hábitos, desplazamientos mínimos. El arte se presenta como potencial sin realización, como resto no espectacular. Mientras Houellebecq se inscribe en el centro del circuito cultural global, Maier narra desde sus márgenes: lo que Pascale Casanova (2006) llamaría una “literatura menor” que no busca disputar centralidad, sino establecer un gesto obliquo.

En ambos casos, sin embargo, la figura de la crítica aparece desfonda da. En Houellebecq, integrada al mercado que pretende juzgar; en Maier, transformada en fantasma irónico de su antigua autoridad. La crítica ha perdido su poder prescriptivo, su capacidad de intervenir simbólicamente. Lo que queda es una performance vacía (*El mapa y el territorio*) o una presencia espectral (*Piña*).

En suma, ambas novelas proponen una reflexión sobre el estatuto actual del arte en un régimen estético generalizado. Houellebecq extrema la lógica del fetiche, visibilizando su vacuidad; Maier, en cambio, se niega a reproducirla, optando por una estética mínima, casi ausente. En ambos casos, el arte no aparece como lugar de redención ni de resistencia heroica, sino como un campo atravesado por la ironía, la precariedad y la pérdida de centralidad cultural. La crítica, por su parte, se disuelve en el espectáculo o se desvanece como sombra: ya no interpreta, solo sobrevive.

Estéticas de la resistencia: estrategias menores frente al espectáculo

En el contexto del capitalismo artístico y la cultura hipermoderna, donde la visibilidad y la espectacularización se han convertido en imperativos estructurales, las estéticas literarias enfrentan el desafío de resistir a la absorción simbólica por parte del mercado. Tanto *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq como *Piña* de Gonzalo Maier configuran respuestas divergentes frente a esta condición: una resistencia por exceso, que ex

hibe el simulacro hasta el paroxismo; y una resistencia por sustracción, que desacelera, miniaturiza y se retira del campo de la espectacularidad. En ambos casos, se despliegan estrategias narrativas que permiten leer el gesto literario como una forma crítica de tensión con el régimen estético contemporáneo.

Houellebecq opta por una estética de la intensificación irónica. La obra de Jed Martin, que comienza con la fotografía de mapas Michelin y culmina en retratos hiperrealistas de figuras célebres, no busca escapar del mercado del arte, sino mostrarlo desde dentro, dramatizando su vaciamiento simbólico. La elección de retratar a artistas como Damien Hirst y Jeff Koons “repartiéndose el mercado del arte” (Houellebecq, 2011, p. 189) es una operación explícita de exhibición del fetichismo cultural. La obra no pretende redimir el arte, sino evidenciar su subordinación total a la lógica del capital. En este sentido, la resistencia no se plantea desde una exterioridad ética o estética, sino desde una hiperconformidad crítica: hacer del simulacro un espectáculo autodestructivo.

Esta estrategia se alinea con lo que Lipovetsky y Serroy (2015) describen como “la segunda revolución estética”, donde el arte ya no se opone al mercado, sino que lo encarna como forma superior de performatividad (p. 101). En este marco, Houellebecq no denuncia el espectáculo: lo multiplica, lo empuja hacia el absurdo, hasta que revela su impotencia. La inserción del propio Houellebecq como personaje, y su asesinato grotesco dentro de la novela, funciona como metáfora de esta lógica. La muerte del autor es literal, pero también simbólica: lo que se consuma es el agotamiento del aura, del creador como figura trascendente.

En el extremo opuesto, *Piña* sugiere una estética mínima, una forma narrativa de baja intensidad que se construye en los márgenes del discurso artístico dominante. En lugar de la gran obra o el gesto provocador, Maier escribe una novela que acumula detalles anodinos, registros de desplazamientos menores, reflexiones desprovistas de épica. Como señala el protagonista: “Me acostumbré a viajar con pocas cosas. A veces me parecía que era más fácil cambiar de ciudad que de ideas” (Maier, 2022b, p. 49). El movimiento no es signo de vitalidad ni de expansión, sino de desgaste. La vida artística no aparece como horizonte emancipador, sino como rutina precarizada. Esta forma de representación se resiste al imperativo de intensidad afectiva y a la promesa de originalidad constante.

Aquí se puede leer lo que Antonio Rojas (2019) ha descrito como “minimalismo afectivo” en la literatura chilena contemporánea, es decir, una poética de lo menor que “renuncia al pathos y al relato de plenitud para inscribir la subjetividad en una economía de lo precario, lo pasajero y lo insignificante” (p. 70). En *Piña*, esta economía narrativa funciona como una resistencia formal y existencial frente al espectáculo. La subjetividad no se presenta como marca o performance, sino como resto flotante, desprovisto de proyecto o intensidad.

Una escena especialmente significativa es aquella en la que el protagonista reflexiona sobre el tipo de artista que desearía ser:

Pensaba que tal vez era el momento de dejar de ser un artista contemporáneo, que sería bueno transformarse en uno del siglo XIX o del XVIII [...] Quería la vida de ellos: su falta de Instagram, sus rutinas, sus horarios. (Maier, 2022b, p. 31)

El anacronismo aquí funciona como crítica de la contemporaneidad: la fantasía no es la novedad, sino la lentitud; no la visibilidad global, sino la vida retirada. En una época dominada por la velocidad y la exposición, desear otra temporalidad es ya un gesto político. Esta resistencia por sustracción no equivale a un gesto nostálgico o conservador. En Maier no hay idealización del pasado ni condena moral del presente, sino una modulación baja de la existencia que permite sostener una forma de estar en el mundo sin integrarse plenamente al mercado del sentido. Frente a la estetización total, *Piña* propone una poética de la suspensión, del aplazamiento, del gesto no funcionalizable. Como sostiene Lipovetsky en *La felicidad paradójica* (2018), “la saturación de estímulos no produce placer, sino fatiga; y en esa fatiga nace un deseo de invisibilidad, de interioridad, de insignificancia deliberada” (p. 112). Es precisamente ese deseo el que articula la estética de Maier.

La comparación revela, por tanto, dos estrategias críticas frente a la misma condición: Houellebecq intensifica el espectáculo hasta su disolución, mientras que Maier lo esquiva mediante una ética de lo mínimo. Ambos gestos literarios resisten al imperativo de significar, de emocionar, de impactar. En lugar de ello, formulan formas narrativas que permiten interrogar el presente desde el interior del malestar estético que lo define. Así, la literatura aparece no como refugio, sino como superficie porosa donde

se filtran los síntomas del capitalismo emocional y, al mismo tiempo, como lugar desde el cual aún es posible sustraerse, siquiera momentáneamente, a su hegemonía simbólica.

Conclusiones

La lectura comparada de *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq y *Piña* de Gonzalo Maier revela cómo ambas novelas, desde coordenadas simbólicas y estéticas divergentes, problematizan la estetización como régimen cultural dominante en la modernidad hipermoderna. Lejos de celebrar la expansión del arte hacia todas las esferas de la vida, ambas ficciones exhiben los efectos de esta lógica sobre el arte, la subjetividad y la experiencia.

Houellebecq representa la estetización desde su interior, articulando una narrativa irónica, hiperconsciente y espectacularizada. Jed Martin no se opone al sistema artístico-mercantil: lo habita, lo reproduce, lo intensifica. El arte deviene dispositivo de circulación simbólica, y el artista, un operador de imágenes y mercancías emocionales. Su representación se sitúa en el corazón de la economía global del arte, donde los museos, críticos, coleccionistas y marcas funcionan como nodos de legitimación. Este lugar central, como bien señala Pascale Casanova (2006), es propio de una “literatura mundializada”, que opera desde el centro simbólico del campo cultural internacional, con capacidad para autorreflexionar críticamente sobre sus propias condiciones de producción y circulación.

En contraste, *Piña* se ubica deliberadamente en los márgenes del sistema. La experiencia artística aparece precarizada, burocratizada, fragmentada. No hay obras icónicas ni consagración institucional; hay gestos mínimos, desplazamientos erráticos, subjetividades desfondadas. En lugar de ironizar el simulacro, Maier lo evade mediante una poética de la opacidad. El narrador no disputa centralidad, sino que se desplaza silenciosamente por los intersticios del mercado simbólico. En la lógica de Casanova (2006), esta novela ocuparía una posición periférica en la geopolítica literaria, donde su valor no reside en la consagración internacional, sino en su capacidad de articular una resistencia desde la periferia afectiva y estética.

Sin embargo, más allá de sus divergencias formales y políticas, ambas

novelas comparten una función crítica: son archivos literarios de las tensiones entre arte y vida, mercado y subjetividad, emoción y espectacularización. Cada una, a su modo, registra los efectos del capitalismo artístico sobre la experiencia estética contemporánea. Si *El mapa y el territorio* expone el vaciamiento del arte en su conversión en capital simbólico, *Piña* dramatiza la imposibilidad de sostener una subjetividad creativa en un entorno donde todo debe ser visible, rentable, afectivo.

La comparación entre *El mapa y el territorio* y *Piña*, articulada desde los marcos teóricos del capitalismo artístico (Lipovetsky y Serroy, 2015), la modernidad líquida (Bauman, 2002; 2013) y la economía cultural global, permite comprender cómo la literatura contemporánea no solo representa el malestar estético del presente, sino que se posiciona como espacio de resistencia, exploración y crítica.

Ambas novelas reformulan el rol del arte en el capitalismo estético. Houellebecq, desde una posición central, dramatiza el colapso del aura, la fusión entre arte y economía, y la espectacularización de la subjetividad. Su estrategia consiste en llevar la lógica del simulacro al extremo, evidenciando su vaciedad. Como escriben Lipovetsky y Serroy (2015), “el arte contemporáneo no escapa al espíritu del tiempo: se exhibe, se comercializa, se convierte en evento y en experiencia de consumo” (p. 101). *El mapa y el territorio* hace de esta afirmación su núcleo narrativo.

Por su parte, Maier responde con una estética de lo menor, lo inacabado y lo precario. En vez de competir por visibilidad, *Piña* desacelera, opaca, desactiva. El gesto artístico no es monumental ni mediático: es íntimo, banal, persistente. Esta elección no implica ingenuidad ni despolitización, sino una forma deliberada de desobediencia estética frente a los imperativos de la circulación. Como plantea Rojas (2019), estas poéticas “optan por la modulación baja, la afectividad tenue, la fuga silenciosa como formas de habitar críticamente el presente” (p. 72).

Desde este punto de vista, el análisis comparado confirma que la literatura aún conserva un poder crítico en un mundo saturado de imágenes. Aun cuando el arte se ha estetizado hasta confundirse con el marketing emocional o la mercancía cultural, la narrativa puede funcionar como contra-dispositivo: una forma de ralentizar, pensar, resistir. Tanto Houellebecq como Maier, con recursos distintos, ponen en tensión el lugar de la obra, la figura del artista, la función de la crítica y las formas del yo en la era del

capitalismo emocional (Illouz, 2007). Lejos de establecer un paralelismo directo o una filiación estética inmediata, esta lectura comparada busca acentuar la polaridad estructural entre dos modos narrativos que responden, desde poéticas divergentes, al desgaste de la experiencia estética bajo el capitalismo contemporáneo. Por un lado, Houellebecq articula una estética de la espectacularización del malestar, donde la ironía y el exceso dan cuenta de una subjetividad colapsada por la hiperexposición cultural. Por otro, Maier responde con una economía del gesto mínimo, una escritura contenida y sin grandilocuencia que elige el repliegue como forma de resistencia. Esta asimetría no invalida la comparación; por el contrario, la potencia como ejercicio crítico que permite pensar las modulaciones de la subjetividad artística en tiempos de estetización global.

Estas novelas no ofrecen salidas redentoras ni alternativas utópicas. Sin embargo, en su inscripción estética —sea desde la ironía hiperconsciente o desde la contención afectiva—, abren un espacio de reflexión sobre los límites del arte en una época en que toda forma corre el riesgo de devenir mercancía y todo afecto, capital emocional. En lugar de clausurar el sentido, lo suspenden; en vez de postular un afuera del capitalismo cultural, exploran sus fisuras internas. Su gesto crítico no reside en denunciar desde una exterioridad imaginaria, sino en intervenir desde dentro: en dramatizar, tensar, ralentizar, descomponer los modos de visibilización y producción de subjetividad que el régimen estético contemporáneo impone.

Desde esta perspectiva, el análisis comparado no solo permite observar contrastes formales o divergencias geoculturales, sino que visibiliza cómo una literatura situada en la periferia, como la de Maier, no se limita a reaccionar frente a los centros de producción simbólica globales, sino que los interrumpe, los subvierte, los reconfigura. En este gesto radica su potencia política. Frente al simulacro espectacularizado que *El mapa y el territorio* lleva al límite, *Piña* responde con una modulación baja que no busca competir, sino desbordar silenciosamente las lógicas del reconocimiento.

Así, esta lectura cruzada entre Houellebecq y Maier no se agota en el señalamiento de afinidades temáticas, sino que propone un modo de pensar la literatura como cartografía disonante de lo sensible. Más que oponer centro y periferia, la comparación permite imaginar un campo literario global donde las estéticas menores, los gestos mínimos y las escrituras

opacas actúan como zonas de resistencia frente a la estetización absoluta de la vida. En ese marco, la narrativa literaria contemporánea no se limita a reproducir los códigos del presente, sino que los descompone y los interrumpe, preservando espacios de ambigüedad, lentitud y afectividad no instrumentalizable. En tiempos de transparencia compulsiva y estetización mercantil de toda experiencia, su potencia crítica radica precisamente en la capacidad de sostener lo opaco, lo residual, lo que no se deja reducir a mercancía ni a espectáculo. En esta insistencia silenciosa sobre lo que escapa al régimen de la visibilidad, la literatura reafirma su lugar como forma crítica de conocimiento y como experiencia estética que resiste a su propia instrumentalización.

Financiamiento

Este trabajo ha sido financiado por el Programa de Contratación de Ayudantes de Investigación de la Universidad de Playa Ancha, en el marco del Proyecto de Fortalecimiento UPA 24991.

Referencias bibliográficas

- Amaro, L. (2018). *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado.
- Augé, M. (2017). *Los “no lugares”, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (trad. Margarita Mizraji). Gedisa.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida* (trad. Mirta Rosenger en colaboración con Jaime Arrambide Squirru). Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (trad. Lilia Mosconi). Fondo de Cultura Económica.
- Casanova, P. (2006). *La República mundial de las Letras* (trad. Jaime Zulaika). Anagrama.
- Chaves González, J. (2021). El lamento de Houellebecq. Una lectura de Las partículas elementales a partir de la noción de masculinidad en crisis. *Lexis*, 45(2), pp. 797-824. <https://doi.org/10.18800/lexis.202102.009>
- Gazulla Cusí, I. (2017). Reseña de *La estetización del mundo* de G. Lipovetsky y J. Serroy. *Revista d'Humanitats*, 1, pp. 24-127.

- Gómez, E. (2016). *Sumisión* de Houellebecq: Francia frente a sus temores colectivos. *Revista de Lenguas Modernas*, 25, pp. 13-24.
- González, G. (2014). Instrucciones para un hombre nuevo: erotismo y deseo en tres novelas de Michel Houellebecq (Tesis de Magister). Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Han, B.-C. (2018). *Hiperculturalidad* (trad. Florencia Gaillour). Herder.
- Han, B.-C. (2024). *La sociedad del cansancio* (trad. Arantzazu Saratzaga Arregi y Alberto Ciria). Herder.
- Houellebecq, M. (2011). *El mapa y el territorio* (trad. Jaime Zulaika). Anagrama.
- Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo* (trad. Joaquín Ibarburu). Katz.
- Kelly, D. (2015). *Michel Houellebecq and the Fiction of the Self*. Bloomsbury Academic.
- Lejeune, A., Mignon, A., y Pirenne, R. (Eds.) (2013). French Theory and American Art: An introduction. *French Theory and American Art* (pp. 8-43). Sternberg Press.
- Lipovetsky, G. (2018). *La felicidad paradójica* (trad. Antonio-Prometeo Moya). Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2020). *Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de la seducción* (trad. Cristina Zelich). Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. (trad. Antonio-Prometeo Moya). Anagrama.
- Maier, G. (2022a). Entrevista a Gonzalo Maier, autor de *Piña*. Entrevisa de Joaquín Escobar. <https://www.lector.cl/entrevista-a-gonzalo-maier-autor-de-pina/>
- Maier, G. (2022b). *Piña*. Literatura Random House.
- Morrey, D. (2013). *Michel Houellebecq: Humanity and its Aftermath*. Liverpool University Press.
- Moulian, T. (2015). *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2020). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (trad. Horacio Pons). Manantial.
- Ríos, F. (2021). Teoría del intermezzo: formas intersticiales de leer *Material rodante*, de Gonzalo Maier. *Taller de Letras*, 68, pp. 100-119. <https://doi.org/10.7764/tl68100-119>

- Rojas, A. (2019). Literaturas del desarraigo: apuntes sobre el minimalismo afectivo en la narrativa chilena actual. *Revista Chilena de Literatura*, 100, pp. 65-83.
- Urrutia, F. (2016). El arte en *El mapa y el territorio* de Michel Houellebecq: Mercado, figura del artista, proyecto creados y melancolía. En Gentile, A. M., Moronell, C., Zapapart, M. J., Sara, M.L., et al (Comps.). *Miradas sobre literatura en lengua francesa: hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales. XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona* (pp. 365-373). Universidad Nacional de La Plata / Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona.
- Urrutia, F. (2024a). Infernal y divino. Violencia y posmodernidad en la obra de Michel Houellebecq. *Revista académica liLETRAd*, 8(1), pp. 372-388.
- Urrutia, F. (2024b). *El ser y la posmodernidad: la obra de Michel Houellebecq* (Tesis de grado). Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Memoria académica. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2857/te.2857.pdf>