

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

“COMUNICACIÓN LITERARIA Y DECONSTRUCCIÓN. APUNTES SOBRE  
EL FENÓMENO EN EL AUTOR, OBRA Y LECTOR EN *LOS DETECTIVES  
SALVAJES*, DE ROBERTO BOLAÑO”

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN

**PRESENTA:**

MIGUEL ÁNGEL MORALES

**ASESOR:**

JORGE OLVERA VÁZQUEZ



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

¿Qué significa, pues, “engañar”? Significa que no se debe  
empezar directamente con la materia que uno quiere  
comunicar, sino empezar aceptando la ilusión del otro  
hombre como buena.  
Sören Kierkegard

## **AGRADECIMIENTOS**

Julio Cortázar dijo una vez que las comunicaciones profundas operan como lentas botellas errando en lentos mares. Así, de manera pausada, se ha gestado este trabajo, con muchas olas y remolinos teóricos de por medio. A manera de carta introducida en una botella en aguas desconocidas, quisiera agradecer a ciertos remitentes que inspiraron esta obra.

Abuela Ángela, tengo siempre presente tu amor maternal y apoyo. Mamá, gracias por llenarnos de humor (negro) y preocuparte por nosotros en todo momento. Tíos, los admiro, han sido fundamentales en mi vida.

Alejandra, estoy feliz que seas mi lectora y persona favorita. He pasado los mejores momentos contigo y estoy seguro que nuestros viajes nos llevarán a territorios no explorados y fascinantes.

Nash, tú que viste mis primeros esbozos y los leíste, gracias. Brenda, en poco tiempo puedo considerarte alguien entrañable y especial. A mi maestro Jorge Olvera que ha sido paciente en este proceso. A mis sinodales. A Miriam, Vania, mi hermano Víctor, Bud, Elliott y Zappa, que hicieron que este trabajo cobrara importancia.

## ÍNDICE

<b>1. Marco teórico.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 Comunicar.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1.2 El trabajo del receptor.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1.3 Las señales indicativas y el signo.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1.4 Comunicación y escritura.....</b>	<b>21</b>
<b>1.1.5 Comunicación literaria.....</b>	<b>35</b>
<b>1.2 Deconstrucción.....</b>	<b>55</b>
<b>1.2.2 Deconstruir la obra.....</b>	<b>67</b>
<b>2. Marco contextual.....</b>	<b>68</b>
<b>2.2 El fenómeno posmoderno.....</b>	<b>74</b>
<b>2.3 Narrativa y posmodernidad.....</b>	<b>76</b>
<b>2.4 El caso latinoamericano.....</b>	<b>80</b>
<b>2.5 Roberto Bolaño.....</b>	<b>81</b>
<b>3. Análisis de <i>Los Detectives Salvajes</i>.....</b>	<b>85</b>
<b>3.1 Los niveles comunicativo-literarios.....</b>	<b>86</b>
<b>3.3 Estrategias deconstructivas.....</b>	<b>106</b>
<b>3.4 Modelo de la comunicación literaria.....</b>	<b>118</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>124</b>

## INTRODUCCIÓN

En 2010 leí 2666 de Roberto Bolaño. Tras finalizar la novela, me inscribí a un ciberclub dedicado al escritor chileno fallecido en 2003. En el portal de Internet se realizaban a menudo lecturas grupales sobre toda su obra; los foristas discutían las frases y pasajes que más les gustaban y otros comentaban al respecto. El portal estadounidense publicaba en inglés un 80 por ciento de los textos. Empero, al ser el español la lengua de Bolaño, los foristas permitían que participantes aportaran cosas en ese idioma. Algunos de ellos estaban interesados en el significado de ciertas palabras que la traductora de 2666, Natasha Wimmer, había dejado opacas o extrañas a su parecer. Un fragmento me pareció raro porque no recordaba haberlo leído en el texto original de Bolaño: “But he was wrong, because relations between Norton and Espinoza were often a faithful simulacrum of Norton's relations with Pelletier”. El texto en inglés la ubicaba en la página 44. Obviamente no la encontraría en el mismo número en la edición de Anagrama. Luego de una búsqueda de unos minutos di con la cita 22 páginas después: “Y se equivocaba, pues la relación entre Norton y el español a menudo era una copia fiel de la que mantenía con el francés”. La traducción de Wimmer cambió la conjunción copulativa “y” por la conjunción adversativa “pero”. Empero, lo que más llamó mi atención fue el uso de la palabra “simulacrum” en vez de “copy”. Bolaño, conocedor del trabajo de Jean Baudrillard (autor del concepto “simulacro”, sinónimo de lo virtual, lo abstraído), no hubiera aceptado una traducción así. Pensé que tal vez estaba equivocado, que tal vez aquí se entendía algo diferente, por ello hice una pregunta en el foro (“¿Qué significa simulacro para alguien de lengua inglesa?”). Unos días después un usuario de Oregon contestó “Según el Diccionario de Inglés de Oxford ‘simulacro’ significa ‘una imagen insatisfactoria o sustituto’”. Si la imagen original (“copia fiel”) no representaba problema alguno en nuestro

idioma, en el foro estadounidense se había creado un dilema por el oxímoron involuntario de la traducción: ¿cómo es que una imagen insatisfactoria, apócrifa, puede ser fiel? ¿Por qué Wimmer usó “simulacro” en vez de “representación”, “semejante” o “copia”? A partir de esa situación de traducción surgió este trabajo.

¿Cómo es que un texto escrito puede cargar tantos problemas para el lector? ¿Puede un texto literario ser propiamente comunicativo? ¿Qué papel juega la deconstrucción del lector en un texto-discurso en la interacción comunicativa? Comunicar y recibir un mensaje implica un acto de fe: quien comunica algo cree en lo que dice o tiene algún interés, y quien recibe el mensaje confía en lo que el otro está diciendo, no importando si es verdad o mentira, sólo cree. La literatura es la forma en la que un narrador y un lector se encuentran. La obra elegida para este trabajo, *Los detectives salvajes*, también invita a reflexionar sobre el papel que juegan el escritor y el lector en la construcción de un diálogo comunicativo.

En el primer apartado se explica el fenómeno comunicativo y su nexos con el texto ficcional. La comunicación es una actividad que debe ser esbozada desde varios puntos de vista. Primero se analiza la comunicación desde su concepción compleja: cómo es que alguien transmite algo y otro recibe y comprende ese mensaje. La comunicación se ocupa de comportamientos heterónomos, aquellos en los cuales el fin que persigue un actor (Ego-autor) tiene que tener en cuenta la existencia de otro u otros (Alter-lector). En la escritura esta relación se complica, al no estar presentes ambos actores en el mismo tiempo y espacio. Sumémosle a todo esto el hecho de que el texto sea de ficción. Algunos teóricos dan por descontado que exista comunicación alguna cuando un Ego hace literatura y al estar encriptada la comunicación al autor. “El lector queda relegado a mero oyente, no hay retroalimentación”, aseveran. Eso nos permite hacer un análisis de la figura del autor y el lector como productores.

La deconstrucción del título se justifica partiendo de la comprensión de las estructuras. Más que eso: busca criticar la problemática estructuralista del orden y del sentido de algo que une, la convencionalidad. Los actos comunicativos están hechos de estructuras convencionales (que crean comunidad). Ante esto, la deconstrucción sirve para señalar que los argumentos de un acto comunicativo poseen tanta razón, como carecen de ella. Es una visión de lo que no está escrito, de lo abierto, que reactiva los textos y los transforma en otros entes. Deconstruir es desmontar algo que se ha establecido. Por ello se aborda sucintamente el papel que tiene la estrategia deconstruccionista en la recepción y creación de un texto; en el tercer apartado se efectúa un desmantelamiento y explicación de la novela de Bolaño a fin de explicar cómo se presenta la operación deconstructiva en una obra literaria.

## **Capítulo 1. Marco teórico**

## 1.1 Comunicar

*No hay un código-organon de iterabilidad que sea estructuralmente secreto. La posibilidad de repetir, en consecuencia, de identificar las marcas está implícita en todo código, hace de éste una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible, por un tercero.*  
Jacques Derrida

En el cuento “Un Tal Lucas”, el personaje que da nombre al libro de Julio Cortázar reflexiona sobre lo que lee y lo que escribe. Lucas considera que existen dudas acerca de la efectividad de la comunicación entre un autor y el lector, de si el escritor-emisor es interpretado de forma “correcta” por el lector-receptor:

"...No se trata de escribir para los demás sino para uno mismo, pero uno mismo tiene que ser también los demás; *tan elementary, my dear Watson*, que hasta da desconfianza, preguntarse si no habrá una inconsciente demagogia en esa corroboración entre remitente, mensaje y destinatario. Lucas mira en la palma de su mano la palabra destinatario, le acaricia apenas el pelaje y la devuelve a su limbo incierto; le importa un bledo el destinatario puesto que lo tiene ahí a tiro, escribiendo lo que él lee y leyendo lo que él escribe, qué tanto joder"<sup>1</sup>, dice el personaje cortazariano, quien da en el meollo del asunto comunicativo.

Destinador-destinatario, emisor-receptor, Ego-Alter, autor-lector, son algunas formas de llamar esa relación entre quienes comunican. ¿Qué es lo que ocurre cuando decimos algo a través de la escritura? ¿Algo se conecta al momento de que un escrito nos es comunicable? El lograr comunicarnos con

---

<sup>1</sup> Julio Cortázar. “Un tal Lucas”, en *Cuentos Completos II*, Ed. Alfaguara, México, 2011, p. 253.

el otro parece tarea fácil pero ¿qué pasa cuando un lector no entiende un título como *El Ser y el tiempo*? ¿Heidegger lo escribió mal? Tal vez sea por su redacción y opacidad de su poética, piensa. El Lucas cortazariano sabe de los obstáculos que impiden la validación de la información y por ello se enoja.

La comunicación es un flujo por el que algo acontece. Es paradójico: si la comunicación es todo, la voz con la que hacemos mundo, cómo es que el silencio, los murmullos y la ausencia de signos sean parte de ella. Porque transmitimos diferencia. Para Jacques Derrida, el acontecimiento abate lo constatativo y lo performativo, el “yo sé” y el “yo pienso”: “un acontecimiento es siempre secreto, (...) debe permanecer secreto, como un don o un perdón deben permanecer secretos”<sup>2</sup>.

Usualmente no pensamos en comunicación como algo complejo, la damos por sentada. Cuando hablamos con alguien, cuando dialogamos con algún autor a través de sus obras, al enviar un correo nos estamos comunicando pero no lo advertimos. ¿Qué es lo que comunicamos? ¿Por qué resulta efectiva la comunicación entres los distintos actores y no se diluye entre el mundo de palabras que saturan la vida misma? Ahí es cuando se comprende que la comunicación es un fenómeno que implica diversas operaciones biológicas, sociales, físicas e incluso políticas, en las que el ser pone énfasis en algo que pretende dar a conocer en otro ser.

También, el hablar sobre la comunicación se ha centrado principalmente en el estudio de los medios de difusión como la televisión, radio, la prensa escrita, lo cual ha devenido en un problema epistemológico. La comunicación en tanto que fenómeno social no puede cerrarse a estos ámbitos, dado que ésta engloba desde entablar un diálogo con grandes multitudes hasta

---

<sup>2</sup>Palabras de Jacques Derrida en el seminario *Decir el acontecimiento ¿es posible?*, realizado en el Centro Canadiense de Arquitectura, el 1 de abril de 1977. Traducción de Julián Santos Guerrero. Edición digital de *Derrida en castellano*.

pequeños logros como el hecho de que alguien comprenda y asimile la petición de “pasarle el azúcar”.

Esta falta de definición de los objetos de estudio de la teoría de la comunicación ha sido puesta en la mesa de discusión en no pocas ocasiones. Siguiendo a John Peters, la comunicación ha llegado a ser definida administrativamente en vez de conceptualmente, cada departamento, escuela o universidad recrea el área según su propia imagen: “la teoría fracasa como principio de definición, como fracasa también el intento de determinar la comunicación como un objeto distinto”<sup>3</sup>. En ese mismo tenor, desde los años sesenta, distintos teóricos se han enfrascado en la pugna de la autonomía y características propias de la comunicación. Wilbur Schramm considera que no es una disciplina académica, como sí lo son la economía y la física, sino “una disciplina de encrucijada en la que son muchos los que pasan, pero pocos los que se quedan”<sup>4</sup>.

La etimología de la palabra comunicación, según Roberto Esposito, nos lleva al vocablo latino *communitas*<sup>5</sup>, derivado de *mûnis*, que quiere decir consumir un deber o un cargo. Así que *communitas* se refiere a un conjunto humano con deber hacia los otros, no solamente en cúmulo en relación con algo exterior a los mismos sino obligatorio con los que integran la comunidad. En la *communitas* los miembros renuncian a su individualidad para integrarse a la totalidad del grupo. Este vocablo del latín a su vez es la traducción de la palabra griega *koinoonía*<sup>6</sup>, la comunidad de asociación con actividades complementarias sociopolíticas. El humano se junta con otros por necesidad

---

<sup>3</sup> John Durham Peters. *Institutional Sources of Intellectual Poverty* en *Communication Research*, 1986, p. 528.

<sup>4</sup> Wilbur Schramm. *The process and effects of mass communication*, University of Illinois, Illinois, 1972.

<sup>5</sup> Roberto Esposito. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 2003, p.15.

<sup>6</sup> Platón. *La República*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1999, p.369.

de *sunoikía*<sup>7</sup>, pues el sentido de sus naturalezas lo hace estar junto con sus símiles para sobrevivir mejor, pero deviene *koinoonía* al establecerse como una *pólis*. De allí que comunicar signifique, en el sentido clásico, transmitir ideas y pensamientos con el fin de equipararlos con un “otro”. Ceder y conceder. Así pues, la comunicación exige la utilización de un código compartido. Pero ¿es lo común lo que comunica? Siguiendo a Derrida:

Pensando sobre el modelo de signo, este equívoco marca el propio proyecto “semiológico”, con la totalidad de todos sus conceptos, en particular el de comunicación que, efectivamente, implica en la *transmisión encargada de hacer pasar, de un sujeto a otro, la identidad de un objeto significado, de un sentido o de un concepto por derecho separables del proceso de pasaje y de la operación significativa. La comunicación presupone sujetos (...) y objetos.*<sup>8</sup>

Comunicarse es referirse al mundo, por ello, la comunicación aparece como un modo de relacionarse con nuestro entorno y con lo que pasa a través de lo que compartimos. La comunicación se interesa en ese conocimiento, en tanto que puede ser transmitido y en cuanto que se elabora precisamente para ser transmitido. Los hombres hemos logrado que esa transmisión del conocimiento salte de generación en generación. En ese sentido, estamos ante un proceso de “culturización”. Al respecto, Manuel Martín Serrano dice:

La comunicación supone por definición las interacciones significativas. Es decir, es una de las modalidades de acción en la que participan al menos dos individuos; y en la cual hay uno, por lo menos, que es la fuente de información y al menos Otro, que es quien conoce la información y opera con ella<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Cohabitación natural fundadora de la sociedad humana.

<sup>8</sup> Jacques Derrida. *Posiciones*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1977, pp. 34-35.

<sup>9</sup> Manuel Martín Serrano. *Teoría de la comunicación. La comunicación, la vida y la sociedad*; Ed. Mac Graw Hill, Madrid, 2007, p. 40.

Para que la comunicación sea posible es necesaria una capacidad del sujeto de reconocer información y de ajustar el comportamiento a la información que se reconoce en el comportamiento de otro. No todo lo que significa comunica. La comunicación es el proceso en el cual el Ego (Emisor) y Alter (Receptor), interactúan gracias a constructos sociales y axiológicos, así como de leyes físicas y biológicas. Estos elementos deben comprenderse como un todo que posibilita la comunicación. Serrano añade:

La comunicación estudia una clase determinada de interacciones. Concretamente aquellas en las que dos o más comunicantes llevan a cabo actividades indicativas. Actividades que consisten en producir, enviar y recibir información que se refiere a algún objeto de referencia.<sup>10</sup>

Entre las interacciones de sujetos o animales sólo podremos considerar como comunicativas aquellas en las que Ego genera señales para indicar algo a Alter, característica principal que diferencia a los comunicantes. Los emisores dan cuenta de señales que recibieron anteriormente, o sea, les asignan un significado, por lo que las señales llegan a los receptores de una forma ya configurada. Así, en su selección de las señales, los emisores dan cuenta de sí mismos al expresarse, se significan ante los otros agentes que sirven de receptores. Los actores de la comunicación utilizan materias expresivas para poder lograr su cometido: que su mensaje tenga relevancia. Ésta se da cuando hay “algo” que hace que un objeto sea capaz de interesarle a un agente. En el caso de un texto, el uso de neologismos, palabras entrecomilladas o en idioma diferente a la obra literaria, el tamaño, tipografía, peso de la letra, posición y el color pueden crear una distinción que dé relevancia y posible comunicabilidad para el receptor.

---

<sup>10</sup>Ibíd, p.69.

El trabajo expresivo del autor opera de tal forma que la materia con la que trabajo sea distinguible en otro actor (un escucha, un lector). En tanto que receptores, los actores de la comunicación no solamente operan y asignan significado a las señales que provienen de los emisores. No existe una comunicación efectiva si la concebimos como un sistema cerrado en la que los actores de ésta transfieren los mismos datos y objetos de referencia. Es imposible brindar la totalidad de un conocimiento, dado que el acontecimiento (comunicar) escapa a los mismos involucrados: trabajan con los instrumentos y señales que tiene a su alcance y posibilidades, por lo que comunicar también implica un riesgo: la entrada de señales exteriores al sujeto comunicante.

¿Cómo tenemos la seguridad de que la información que brindan los datos de referencia es significativa? ¿Debemos asegurarnos de que haya una comunicación que hable sobre la verdad? No necesariamente. Basta con que el receptor o emisor (o ambos) tomen como verosímil el mensaje con el que están trabajando para que siga funcionando, sólo tiene que haber una objetividad en los datos de referencia para su validación. Para que exista comunicación los datos de referencia deben proceder de expresiones logradas sobre sustancias expresivas, lo cual quiere decir que hay una selección más o menos legítima.

Asimismo, los datos de referencia deben tener alguna relevancia para el receptor, o sea, deben tener algún tipo de “significatividad”, la cual va a ser distinta en cada actor, dependiendo de su criterio de referencia. Esta peculiaridad (la existencia de un punto de referencia) permite al actor de la comunicación manipular los datos, modificando su relevancia. De modo que la objetividad y la significación de los datos de referencia son condiciones necesarias para la validez de dichos datos, pero no son condiciones suficientes.

En este trabajo se plantea que el sujeto comunicante y su otredad (el receptor) son ajenos a esta experiencia porque no pueden validar ni saber que la información está falseada, simplemente confían. Si después se dan cuenta de que la información con la que estaban trabajando era “falsa” o no era adecuada a sus intereses es otro tema de discusión.

### 1.1.2 El trabajo del receptor

El actor que ocupa primero la posición de Alter es quien inicia el trabajo receptivo. Es fundamental que la emisión de señales se acople al receptor para que la comunicación pueda darse, que el productor de expresiones genere algún tipo de señal que el receptor pueda reconocer. Así, las señales producidas por Ego que pueden acoplarse con las operaciones receptoras de Alter le serán perceptibles, reconocibles e interpretables.

En la vida diaria buscamos comunicarnos de una forma efectiva. La comunicación posibilita la interacción entre los sujetos y amplía el universo de los implicados, quienes adquieren conocimiento a través del otro, y se da cuenta del mundo. En las obras de ficción, por ejemplo, el autor crea imágenes de cierta complejidad con el fin de expresar sus ideas, las cuales pueden ser procesadas por el lector, dependiendo de su competencia literaria. La apertura del significante ayuda en este proceso.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La lingüística saussureana guarda la forma de una teoría de los signos. Para Saussure, la lengua es “un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas”, (Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, Ediciones Losada, 1975, p.53), o sea, dos cualidades que se correlacionan: lo arbitrario y lo diferencial. En general, el signo lingüístico está formado por la idea que representa y por el cúmulo de sonidos mediante los que es enunciado (significado y significante), la parte conceptual y la imagen acústica. De acuerdo con el lingüista suizo, el vínculo que los une es diferencial y arbitrario. Por ejemplo, a la palabra “tasa” no le corresponden de forma natural la secuencia fónica “t-a-sa”, y pronunciamos estos sonidos por no decir otros diferentes (“casa”, “pasa”, “rasa”), ni significar con éstos otros contenidos mentales. A los sonidos “tasa” y “casa”, que son diferentes en sus significantes, les son añadidas de forma arbitraria diferencias entre significados.

Derrida explica que la significación “signo” se ha comprendido y determinado siempre en su sentido, como signo de algo, o sea, un significante que remite a un significado, un significante diferente de su

Cualquiera que sea el origen de las señales, éstas pueden ser perceptibles cuando se hallan entre unos umbrales que están determinados por los órganos sensoriales del receptor. Las señales son reconocibles cuando el receptor hace una distinción de éstas respecto a otras señales que le estimulan en el entorno donde está cuando las percibe. El empleo que hacen los receptores de las señales que les estimulan es diferente del que reciben el resto de las energías. Según Serrano:

El receptor utiliza las señales como estímulos a partir de los cuales genera perceptos. Esta operación perceptiva se lleva a cabo con todas las señales, sean o no comunicativas.<sup>12</sup>

Los órganos sensoriales se integran en el trabajo comunicativo al organizar los estímulos en perceptos de acuerdo con formas reconfiguradas. En el caso de la escritura, el receptor usa un órgano capacitado para analizar estos estímulos (palabras, signos, colores). El ojo es el encargado de recibirlos para luego procesarlos de acuerdo con las diferencias, similitudes y orden. Un ejemplo que nos servirá bastante más adelante en el tercer capítulo es uno referido a la psicología de la percepción:

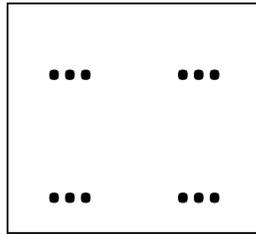
---

significado. El argelino considera que al borrar la diferencia radical entre significante y significado, la palabra "significante" debe ser abandonada como "concepto metafísico".

Dicho de otra forma, el significado no es otra cosa que otro significante en una cadena vinculatoria con otros significantes. No existe significado de "significado" como no existe significante de ningún significante.

Cuando intentamos definir un significante, la remisión del significado al lenguaje provoca que este mismo se convierta en significante, y éste, al buscar significarse, a su vez, significante de otro significante.

<sup>12</sup>Manuel Martín Serrano, op. cit. p.111.



El cuadro puede ser interpretado en diversos niveles, desde el más básico que es la distinción de los doce puntos negros. En otro nivel vemos cuatro grupos constituidos por tres puntos cada uno. Otro nivel es apreciar la imagen en su totalidad. El valor comunicativo de esta imagen dependerá del contexto en que se haga mención de ella. La comunicación es un discurso que tiene un orden, y por ende hay niveles dentro de éste mismo. Hay discursos que se dicen a diario entre conocidos (Un “–Hola, ¿cómo te va?”, “–Bien, gracias”), desconocidos (“¿podría darme la cuenta por favor?” “–Sí, como no, señorita”), y otros que están ya dichos, los cuales normalmente citamos: el reglamento de la escuela, una partitura, una novela, un artículo periodístico.

### **1.1.3 Las señales indicativas y el signo**

Las señales comunicativas acontecen cuando un sujeto organiza las señales en perceptos, identifica la(s) fuente(s) y le(s) asigna un valor. Cuando señalamos algo damos cuenta de una forma de ver el mundo a través de la adecuación. Las señales que Ego produce estimulan las aptitudes receptoras de Alter, sin embargo, para que logren su fin comunicativo éstas deben de ser indicativas, o sea, que la respuesta de Alter no esté controlada por la frecuencia, intensidad o alguna característica energética:

Consisten en una determinada variación en el orden, la intensidad o la frecuencia del intercambio energético de un organismo (biológico o físico) con su entorno.<sup>13</sup>

Un caso particular de recepción en ausencia es el de la escrita, como ya se ha señalado. Cuando una persona escribe algo, debe tener en cuenta que puede no estar presente cuando un receptor lea su creación, por lo tanto, el texto deberá valerse de autonomía. Al caer la recepción en Alter, normalmente se piensa que éste es un sujeto pasivo. Jakobson ha explicado la importancia y actividad en la interacción comunicativa<sup>14</sup>. Para el lingüista ruso toda conducta verbal está encaminada a un motivo, a influir en un destinatario ya sea de una forma implícita o explícita. La lengua utilizada para comunicar no sólo es una mera transmisora de mensajes, sino que también es portadora de significados sociales interindividuales. No usamos el lenguaje únicamente para comunicar sino para efectuar acciones.

Por otro lado, el llamado modelo “semiótico-informacional”, de Umberto Eco y Paolo Fabbri apunta que el mensaje no se transmite en una forma transparente, sino que depende del bagaje del receptor, dado que éste tiene la posibilidad de hacer lo que desee con los textos. De tal modo que la reacción de un receptor es la que dicta la última palabra, al realizarse una decodificación “aberrante” en relación a lo que Ego se había propuesto. Así, la transmisión de mensajes está determinada por un conjunto de estrategias narrativas que se ponen en juego al momento de comunicar. Eco y Fabbri concluyen que los receptores reciben conjuntos textuales, no mensajes aislados. Coinciden en que los destinatarios no comparan los textos con códigos, sino con cúmulos de prácticas textuales depositadas culturalmente; y que los mensajes nunca son recibidos de una manera unívoca.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Ibíd*, p. 89.

<sup>14</sup> Roman Jakobson. *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1975.

<sup>15</sup> Umberto Eco y Paolo Fabbri. *Progetto di ricerca sull' utilizzazione dell' informazione ambientale. Problemi dell'informazione*, n°4, pp. 555-597, n.º 4, octubre-diciembre, p. 172-95.

El signo es signo de alguna cosa. El signo ocupa el lugar de la cosa significada en ausencia de ésta, la representa en espera de su regreso. El signo se halla así entre dos presentes, y no se entiende si no es por la prioridad de la presencia de los presentes; en el principio está la presencia. Para Derrida, en el principio está el signo, lo cual implica que ya no haya cosa, ni signo, ni principio.

Derrida observa que el signo ha de estar suficientemente separado de la cosa como para hacerla presente -para representarla- en su ausencia, y suficientemente unido a la cosa como para ser su signo, para remitir a ella y no a otra. El tiempo del signo se reduce así al tiempo en que remite a la cosa; cuando la cosa se hace presente, desaparece el signo. La aludida relación de unión/separación es cuando menos problemática. No hay un nexo natural entre la cosa o referente y el significante que es parte del signo; por esto el signo lingüístico es “arbitrario o inmotivado”, es decir, convencional.

Si consideramos el significado de un signo, esto es, su aspecto inteligible, el concepto, veremos que abre algo así como un ámbito ideal intermedio, limitado a ambos lados por lo material: de una parte la cosa, el mundo, la realidad, y de otra, el significante, la marca gráfica o fónica (“imagen acústica”). En esta estructura se puede dar la primacía o bien a lo ideal - como es el caso de Platón, que sitúa las ideas sobre las cosas- o bien a lo material: la cosa y, por peligrosa extensión, el significante. Los valores de verdad e ilusión pueden distribuirse así de maneras opuestas, pero se conserva invariable el esquema que explica el signo con base en la distinción sensible/inteligible. Según esta descripción clásica, el signo tiene el privilegio y corre a la vez el riesgo de unir ambos mundos, el sensible y el inteligible, el material y el ideal.

Derrida subvierte la irreductibilidad de lo sensible y lo inteligible, y con ello la distinción tradicional, haciendo notar que uno y otro están mutuamente

contaminados. Según con sus observaciones, si hubiera que contar sólo con la materialidad del signo no podríamos identificarlo a través de sus repeticiones no exactamente idénticas: variaciones en la grafía, en la voz, el tono, el acento, etc. Si a pesar de esas variaciones lo reconocemos, es porque hay una idealidad que garantiza la mismidad del signo a través de sus repeticiones, lo que implica que el significante no es nunca pura ni esencialmente sensible.

Esta cierta “idealidad” no le confiere al signo una “identidad”. La idealidad en la repetición se combina con la diferencia en las repeticiones. La identidad del signo sólo se garantiza por su diferencia respecto a otros: el signo se identifica por su diferencia respecto a los demás signos del sistema. Esta diferencia entre unidades aparentemente sensibles no puede ser a su vez sensible: la diferencia como tal no puede ser vista, ni oída, ni tocada. La consecuencia de esto es que la materia, en la que se suponían recortados los signos, desaparece de la definición esencial del signo, desaparece incluso de su dimensión significante.

Queda la prioridad que Derrida había concedido al significante sobre el significado. En la lengua, todo significante trabaja con referencia a otros significantes sin que lleve nunca a un significado. Cuando en una enciclopedia se busca el significado de un significante desconocido lo que se halla son otros significantes que están por él pero ningún significado. Éste no es otra cosa que un significante colocado en el lugar del significado por otros significantes; de modo que no hay significado o sentido, sólo sus efectos.

En la interpretación derridiana el concepto metafísico de signo funda la distinción significante/significado sobre la distinción sensible/inteligible con la pretensión de reducir la oposición en favor de lo inteligible. Es así como difumina o borra el signo, que pasa a ser algo secundario. El intento contrario, de reducir la oposición a favor de lo sensible, opera con la misma lógica y, queriendo convertir lo inteligible en sensible, no hace más que convertir lo sensible en inteligible.

Posibilidad e imposibilidad se implican mutuamente. La crítica del signo, su deconstrucción, no puede más que hacerse en el lenguaje de la metafísica del signo y con los conceptos que le son propios. Este cariz ambivalente es el causante de que se critique la búsqueda última de un texto o de una escritura. La metafísica tradicional antepone al significado (la idealidad) con respecto al significante (la materialidad). Si bien Saussure indicó el carácter arbitrario de la asignación de significado al significante, mantuvo la teoría de que el signo es unificador de esos dos modos heterogéneos en la significación. Toda la metafísica ha mantenido el carácter unificador del signo, así como la teoría del carácter independiente del mundo de los significados, y en este sentido, la lingüística estructural, de algún modo, se sigue apoyando en estas ideas propias de la metafísica de la presencia. Frente a la importancia concedida a la presencia en todo el logocentrismo, Derrida indica la necesidad de la ausencia y la diferencia: para que exista significación, la presencia del significado ha de estar “diferida”.

#### **1.1.4 Comunicación y escritura**

Si concebimos el concepto de escritura en su acepción usual -lo cual no quiere decir inocente, primitiva o natural-, es pertinente ver en ella una forma de comunicación. Incluso, debemos reconocer en el acto de escribir un poderoso medio comunicativo que amplía a niveles insospechados el campo de la comunicación oral y gestual. Es una prótesis. Es obvio decir que mientras que extiende las redes de destinatarios y lugares de difusión, la escritura también carece de la intención que le brinda el tono de la voz o la expresividad de la gestualidad, pero tiene la ventaja de que se preserva, es pulsión de vida. El sentido, el contenido del mensaje semántico, puede ser transmitido, comunicado, por diferentes vías, mediaciones técnicamente más poderosas, a una distancia mucho mayor, pero en un medio fundamentalmente continuo e igual a sí mismo, en un elemento homogéneo,

a través del cual la unidad, la integridad del sentido no se vería esencialmente afectada. Toda afección sería aquí accidental.

El hombre escribe porque desea expresar lo que piensa, sus ideas y conceptos. Cuando ponemos una idea en un soporte físico lo hacemos por la necesidad de perpetuar la palabra hablada, para crear nuevos signos, y a su vez, para que personas que no están presentes los conozcan. La historia de la escritura está de acuerdo con ganar el mayor espacio y tiempo a través de la más cómoda abreviación. La escritura pictográfica, la jeroglífica, los ideogramas chinos y la alfabética buscan transmitir un mismo contenido, el cual escapa a la intención de sus emisores.

El carácter representativo de la comunicación escrita -la escritura como cuadro, reproducción, imitación de su contenido- es el rasgo invariante de todos los progresos subsiguientes. La representación, ciertamente, se complicará, se darán descansos y grados suplementarios, se convertirá en representación de representación en las escrituras jeroglíficas, ideográficas, luego fonéticas-alfabéticas, pero la estructura representativa que señala el primer grado de la comunicación expresiva, la relación idea/signo, nunca será relevada ni transformada.

Una vez señalado el motivo de la redacción económica y mecánica (ganar el mayor espacio y tiempo a través de la más cómoda abreviación), ahondaremos en esa característica de la escritura que la hace tan peculiar: la ausencia de destinatario. Cuando escribimos lo hacemos para comunicar algo a quien está ausente. Incluso el mismo Ego-escritor está ausente de la misma escritura porque el mensaje que transmite toma su propio camino, es independiente de él dado que sigue creando efectos más allá de su presencia, incluso más allá de su vida. Empero, no es sólo una ausencia de destinador y destinatario fijos, sino que es a la vez una representación que se

pone en lugar de la presencia de ambos. En este sentido se engloba con la semiótica en tanto que mentira.<sup>16</sup>

La representación suple regularmente a la presencia. Pero, articulando todos los momentos de la experiencia en tanto que se compromete en la significación, esta operación de suplementación no es exhibida como ruptura de presencia sino como reparación y modificación continua, homogénea de la presencia en la representación.

La escritura está ligada a la comunicación debido a que el acto de creación lleva inserta la semilla del acto del diálogo. Alguien escribe un texto no sólo con el fin de leerlo para sí mismo sino con el fin de querer expresarse ante otro, comunicar. Aunque el escrito permanezca decenas o miles de años escondido bajo llave o en alguna cueva, el acto de hacerlo da fe de su intención comunicativa.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Siempre en la mentira hay una sustitución de un signo por otro. Esta sustitución es la que transforma a la mentira en una cuestión semiótica. Eco define a la semiótica y al signo asevera:

“... la semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda considerarse como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir”. Umberto Eco. *Tratado de Semiótica General*, Madrid, Editorial Lumen, p.20.

<sup>17</sup> Toda acción propiamente comunicativa consta de acciones expresivas, o sea, aquellas que producen señales con las que un actor le indica algo a otro. Las acciones expresivas producen señales que pueden ser comunicativas.

En un acto expresivo el actor aplica sus energías a la producción de señales. Su eficacia no dependerá de la cantidad de energías que el agente use en la locución. Las palabras que usemos no garantizarán el logro comunicativo. La eficacia del recurso expresivo depende de la capacidad que tengan las indicaciones para informar a otro de lo que se busca comunicar, así como de la disposición de ese otro.

El acto poético<sup>18</sup> abre mundos para el autor y se dispara aún más cuando llega a su destinatario, el lector. Incluso si el autor ya no vive, la obra es una extensión infinita de sus palabras. Ambos, autor y texto, se encuentran unidos pese a la diferencia de tiempo y espacio. El escritor y el lector son complementarios en el fenómeno comunicativo, en el cual intervienen múltiples dimensiones, referencias, experiencias, sentidos, significantes. La literatura no habla de la verdad por la verdad. En sí, es un artificio que revela ocultando. Es una paradoja. Mientras más nos sea vedada una verdad en una narración más nos intriga y la buscamos, o simplemente la abandonamos. Para Paul Ricoeur:

La función principal de la obra poética, al modificar nuestra visión habitual de las cosas y enseñarnos a ver el mundo de otro modo, consiste también en modificar nuestro modo usual de conocernos a nosotros mismos, en transformarnos a imagen y semejanza del mundo abierto por la palabra poética.<sup>19</sup>

Hacia esa función de la obra escrita dirigimos la reflexión a actos de creación literaria y de lectura. En la creación literaria y en el habla cotidiana están presentes signos lingüísticos, formas literarias (como la metáfora, el retruécano, el símil, etcétera), así como los símbolos. Ricoeur considera que la metáfora es una puerta del signo lingüístico a otra significación

---

<sup>18</sup> La palabra poiesis significa "creación" o "producción", viene de la palabra "poien" que significa "hacer" o "realizar". En "El Banquete", Platón la define como: "la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser".

La poiesis se entiende como todo proceso creativo. Es una forma de sabiduría, y conocimiento, también una forma lúdica, algo alegre, que está vivo. La expresión no excluye el juego, puesto que el hombre que juega es ya un hombre que sabe.

Martin Heidegger se refiere a ella como "alumbramiento", utilizando este término en su sentido más amplio. Este autor explica la poiesis como "el florecer de la flor, el salir de una mariposa de su capullo, la caída de una cascada cuando la nieve comienza a derretirse". Mediante las dos últimas analogías Heidegger subraya el momento de éxtasis producido cuando algo se aleja de su posición como una cosa para convertirse en otra.

<sup>19</sup> Paul Ricoeur. *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI, México, 1999, p. 57.

extralingüística. La comunicación es ante todo apertura del signo, sólo a veces damos por sentado que es efectiva y realizable con signos cerrados para que sea completa. La obra literaria es un complejo entramado de significaciones y correspondencias, en la cual es fundamental entender el texto como una totalidad, dado que el autor asigna un sentido determinado. Tanto el acto de escribir como el de la lectura son situaciones determinadas por un espacio y un tiempo, en la que el significado los desborda. Raymundo Mier apunta que el texto literario está muy ligado a lo semántico pero también a lo semiótico:

El sentido no está ya en cada enlace gramatical, en el conjunto de significados que se encadenan para producir las oraciones; parece estar en otra parte y, sin embargo, más allá de la frase no hay nada más que lo no dicho que rehúsa toda exploración.<sup>20</sup>

En ese sentido, el acto de escribir puede abordarse desde la semántica y la semiótica, toda vez que se trata de un proceso de significación que se acerca a un proceso de semiosis, como lo denomina Peirce: un proceso de significación siempre dinámico en donde aparece una de sus tríadas, que incluye un objeto, un interpretante (el efecto de un signo sobre la mente) y el representamen o signo. Al indicar que la creación literaria es un acto semiótico, afirmamos la existencia de un proceso de involucramiento del lector no sólo el momento de creación importa, sino también el acto de recepción de la obra. De igual forma, escribir por escribir o crear literatura acerca a la significación. La comunicación existe en la escritura porque se estructura a través y como una escritura, que es ante todo una producción de huellas. Al escribir algo, el autor genera una inscripción que puede ser repetida. Derrida señala:

Antes de estar ligada a la incisión, al grabado, al dibujo o a la letra, a un significante que en general remitiría a un significante significado por él, el

---

<sup>20</sup> Raymundo Mier. *Introducción al análisis de textos*, Trillas, México, 1990, p.132

concepto de grafía implica, como la posibilidad común a todos los sistemas de significación, la instancia de la huella instituida.<sup>21</sup>

Ese “antes” que Derrida expresa, busca poner a la huella en un lugar anterior a la escritura, dado que es una posibilidad común. Eso es que, antes de que cualquier comunicación sea posible, la huella se establece previamente a la estructuración del significante y significación, incluso de cualquier escritura. Por otro lado, la palabra “instituido” se refiere a la existencia de un pasaje que permite que se produzca la escritura de forma empírica, o sea una paradoja: lo que impide toda la totalidad realizada.

Referida como escritura, la comunicación se estructura a través de la huella: su origen está diseminado, con lo cual se puede aseverar que no hay un origen en la comunicación, sólo acontecimientos comunicativos que repiten huellas. La comunicación es un juego que disemina fuerzas de inscripción y de ruptura al tiempo que, dado que no podemos comunicar completamente, nunca hay una plenitud en Ego y Alter.

Para Fernando García Masip<sup>22</sup>, la huella provoca un fenómeno de repetición porque cada retorno a ésta es un regreso al otro, a la *différance*. Nunca se comunica todo en el acto mismo, siempre hay una comunicación que aparecerá en la posteridad. Entonces, no hay problema alguno que el generador del mensaje comunicativo lleve siglos muerto y su lector aún no haya nacido: el mensaje (posiblemente) aparecerá. Derrida ve en el sistema de Saussure una falla: no lleva el carácter formal y diferencial del lenguaje hasta sus últimas consecuencias y no se da cuenta de que el lenguaje es un juego formal de diferencias y oposiciones, en la cual la primacía corresponde más al significante, que es el que crea el sentido. Por sí solos, los sonidos no significan nada pero podemos diferenciarlos. Esta diferencia posibilita distintos significados como “casa”, “caza”, “tasa”, “rasa” y “raza”, que a pesar

---

<sup>21</sup> Jacques Derrida. *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1978, p. 60.

<sup>22</sup> Fernando García Masip. *Comunicación y desconstrucción*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2008, p. 184.

de sonar iguales o fonéticamente similares no tienen nada que ver uno con otro. Cada palabra inserta en un mundo de signos, para que adquiera sentido y sea identificada, dependerá, de cierta forma, de los fonemas diferentes en ella. Estos sonidos que hacen diferencia están, en su ausencia, presentes en la palabra: sin éstos se perdería. La palabra los lleva como una huella necesariamente presente en su necesaria ausencia.

Cada uno de los elementos del lenguaje tiene identidad por su diferencia con otros, lo cual se infiere que cada uno está marcado entonces por los otros elementos que no son él. Esta característica es la huella. Ningún elemento del lenguaje, sea gestual, oral u escrito, funciona sin ligarse o marcar una diferencia con otro. La convencionalidad necesaria en la comunicación también necesita diferencia. Así, la huella da cuenta de la diferencia en lo mismo, señalando una presencia silente de lo otro.

La comunicación entendida como escritura también necesita de la huella. Entonces, el sentido y las diferentes significaciones son posibles gracias a una estructura accidental y ausente que hace que nos comuniquemos. Si cada signo tiene inmerso dentro de él la huella podemos señalar que en cada uno de los elementos del lenguaje está inscrita una huella de los otros elementos por los que éste se constituye y se diferencia al mismo tiempo. El sentido se da entonces por el sistema de diferencias que constituyen el texto, el cual remite a su vez a otros textos. Hay significación porque hay síntesis de diferencias y de textos. No hay conceptos que tengan significado en sí mismos, todo signo es indivisible; todo signo remite a otros que están ausentes, siendo así producto de la huella que hay en él de los restantes elementos del sistema; en una palabra, todo signo es significante de otro significante.

La huella es la huella de la ausencia del otro elemento. Con ausencia no se quiere decir que no exista sino una relación intertextual, palimpséstica, de segundo grado. Nada, ni en los elementos ni en el sistema, está nunca simplemente presente o simplemente ausente: sólo hay huellas. La

presentación de la ausencia como tal, que se verifica con la huella, no la convierte en una presencia; por el contrario, burla la oposición presencia/ausencia.

Todo sentido, todo origen, toda verdad, toda idealidad es remitido a la inscripción; los elementos del lenguaje funcionan o significan tan sólo porque remiten a otros elementos anteriores o posteriores. De este modo, Derrida penetra el signo de Saussure con la huella, una indecible presencia-ausencia que está en el origen de la significación. El lenguaje queda así montado sobre el movimiento que oscila entre lo presente y lo ausente, en un entretrejerse de ambos que no es, sin embargo, ninguno de los dos. La huella no es ni presente ni ausente, es indecible<sup>23</sup>. El relevo de diferencias (casa, caza, raza, rasa, tasa) depende de una indecidibilidad estructural: el juego de presencia y ausencia que está en el origen de la significación. La noción derridiana de huella establece así que el lenguaje está sujeto a indecidibilidad.

El artificio de la huella es una especie de deslizamiento deformador-reformador, una inestabilidad intrínseca, a la que el lenguaje no se puede sustraer. El vocabulario de la metafísica es un conjunto de palabras que tampoco escapan al juego de la huella.

---

<sup>23</sup> Para explicar este término a veces problemático en la literatura de Derrida, el mismo filósofo aclara: "Para mí, lo indecible es la condición de la decisión, del acontecimiento, y puesto que habla usted del placer y del deseo, es evidente que si yo supiese y pudiese decidir de antemano que el otro es efectivamente el otro identificable, accesible al movimiento de mi deseo, si no hubiese siempre el riesgo de que el otro no estuviese ahí, de que yo me confunda de dirección, de que mi deseo no llegue a su destino, de que el movimiento amoroso que destino al otro se extravíe o no encuentre respuesta, si no hubiese ese riesgo marcado por la indecidibilidad, no habría deseo.

El deseo se abre a partir de esa indeterminación, que puede denominarse lo indecible. Por consiguiente, creo que, lo mismo que la muerte, la indecidibilidad es (...) la posibilidad que tiene un gesto de no llegar nunca a su destino, es la condición del movimiento de deseo que, de otro modo, moriría de antemano. Y concluyo de esto que lo indecible y todos los demás valores que se le pueden asociar son cualquier cosa menos negativos, paralizadores e inmovilizadores. Para mí; es exactamente lo contrario. Entrevista a Jacques Derrida de Catherine Paoletti en el programa *A voix nue* del 18 de diciembre de 1998, traducción de *Derrida en Castellano*.

Todo lenguaje es escritura. La comunicación es escritura por ser resultado de huellas inmotivadas que abren posibilidades de un diálogo. Entonces, la comunicación tiene lugar en el elemento del habla viva y no es sino de forma posterior que la escritura aparece. Es ésta la que permite el transporte de un mensaje. Sin embargo, como afirma Derrida, la *différance* aunada a la falta de un destinatario posibilita que la escritura se plantee como posibilidad.

La escritura no es un simple medio de comunicación que transporta significados sin afectarlos: ella tiene lugar sólo desbordando su uso, excendiendo su sentido, diseminándolo y huyendo de todo destinatario posible. Para que la escritura pueda ser, es necesario que sea avalada en un cierto contexto y que su significación sea recibida por un Alter. En cambio, si no tiene un receptor que la reconozca en más de un contexto, se torna imposible.

La marca de escritura se inscribe en el contexto en que es transmitido, sin embargo, no le pertenece, es por ello que lo desborda. Cuando escribimos un poema para un ser querido deseamos que éste sea interpretado de la forma que deseamos; es lo ideal que funcione así. La escritura no es el medio de comunicación de un mensaje significado e idéntico a sí mismo. He aquí donde hablamos de diferencia. Entonces, no existe el sentido propio de un enunciado, puesto que la significación no acontece sino en su continúa transformación.<sup>24</sup> La escritura<sup>25</sup> no está constituida en primera instancia para comunicar alguna cosa y no tiene a alguien para recibirla y ni siquiera para emitirla. O sea, sólo hay escritura porque el otro -el potencial Alter- está marcado por su propia desaparición. Se sigue que la ausencia de un alter fijo es una ruptura de la presencia. Algo similar pasa con Ego: se encuentra bajo un cuestionamiento de su posición aparentemente dominante sobre Alter. En boca de Derrida:

---

<sup>24</sup> Peirce la llama semiosis ilimitada, Derrida, diseminación.

<sup>25</sup> Fernando García Masip. Op. Cit. p. 192.

Lo que vale para el destinatario vale también por las mismas razones para el emisor o el productor. Escribir es producir una marca que constituirá una especie de maquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir.<sup>26</sup>

Aquello que comunicamos no se reduce a una búsqueda del decir de un Ego dado que el signo excede siempre la intención que lo ha emitido y que transporta. Es la iterabilidad<sup>27</sup> del signo la que separa la intención significativa de sí misma y hace que la significación difiera. La iterabilidad es potencialmente infinita, lo cual apunta a la finitud tanto de Ego como Alter, en tanto que autor y lector. Así, la iterabilidad lleva múltiples implicaciones:

- La posibilidad de citar nunca se termina. Cada vez que queramos podemos sacar otener de un texto una secuencia de palabras o voces. Si extraemos un fragmento éste funcionaría aun mocho.
- Capacidad de injerto. Podemos tomar prestado (eufemísticamente hablando) un fragmento textual y colocarlo en otro texto. La capacidad de adaptación de las palabras a diferentes contextos fluye sin que el lector se dé cuenta de que ya estaba escrito antes. Incluso el mismo autor puede no estar consciente de haber tomado el fragmento. La escritura está hecha de palabras de otros.

El poder de citar y de injertar no se cierra únicamente a la escritura. Ambas posibilidades se hallan en todo lo que pueda ponerse en lugar de otra cosa, es decir en los signos. El habla, para poner un ejemplo de esto, iterable, citable e injertable: “La última vez que lo vimos dijo que había prometido que escribiría el texto”.

---

<sup>26</sup> Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 357.

<sup>27</sup> Derrida considera que el lenguaje es iterable o que existe como tal debido a un proceso que llama “constituyente” que lo hace ser de tal forma: la iterabilidad, la cual es la posibilidad de repetición para que el lenguaje pueda ser utilizado. Con esto no quiere decir que la repetición es copia fiel de lo mismo, de los mismos signos. Capacidad de repetición en la alteridad.

“¿Qué sería una marca que no se pudiera citar? ¿Y cuyo origen no pudiera perderse en el camino?”, afirma Derrida<sup>28</sup>. Un signo que fuera único e irrepetible no sería comunicable, necesita de la convencionalidad. Identidad. El poder de la palabra y de los signos de repetirse, de reproducirse o de representarse es su máxima cualidad. Sin embargo, también existe la diferencia, término que resulta borroso al instaurar la *differánce*. Presencia y ausencia vienen a la mente.

Derrida revela bien que aquellos términos que tienen una carga negativa en la vida cotidiana (ausencia, repetición, distancia, ambigüedad, muerte) también están insertos en la escritura y el habla mismos. Hay implícita una pugna ambivalente: la iterabilidad es el acantilado del lenguaje, arriesga el sentido de la comunicación, y de igual forma posibilita el lenguaje. Sin iterabilidad habría signos reconocibles. De igual forma, sin la posibilidad de una versión citada no podríamos tener la versión original, la “verdadera” o “real”. Y aún así todavía dudamos de la originalidad. La comunicación, que puede ser afectada por la iterabilidad, porta en sí misma su propio afectador.

La comunicación es posible como transacciones que presuponen repetición con diferencia, citación e injertos, sin fronteras. La comunicación está siempre sujeta a iterabilidad, citación e injerto; no puede ser entendida por tanto como una transmisión garantizada y dominable de sentidos o significados. Así, la escritura no es posible sino tiene la capacidad de repetirse y tener otro significado del que ya tiene. La intención significativa del sujeto no deja de dividirse y de multiplicarse, y esto tantas veces como contextos posibles haya. En este sentido, la significación no puede reducirse o identificarse a una supuesta intención consciente del sujeto, origen supuesto de la significación.

Un texto de ficción presupone un problema distinto al de una noticia o alguna narración utilitaria, por ejemplo un diario. En literatura es camino

---

<sup>28</sup> Jacques Derrida. op. cit, pp. 347-372.

obligado partir del texto narrativo para llegar a la acción. Este proceso está implícito como condición previa en el acercamiento que hagamos desde la acción al discurso. En la narración utilitaria, el nivel de la acción está difuminado por cierta información preexistente al texto: el suceso real. El texto literario no está exento de este contexto, pero lo trabaja con mundos ficticios que el lector ayuda a ampliar. El texto determina las normas que rigen el texto, actuando sobre el modelo de mundo presupuesto por el receptor.

Al margen de su creación o su desciframiento, los signos esperan su activación en un acto comunicativo. Cada lectura del texto concretiza de una manera efectiva distinta los elementos de una acción. Ningún texto existe como tal al margen de las lecturas que se hagan de él; así, la frontera entre el mundo esquemáticamente significado y el mundo concretizado resulta ser muy borrosa. No toda comunicación escrita es no interactiva, y no toda comunicación no interactiva es escrita. Teóricos como Sanford y Garrod ven en la comunicación escrita un cariz no interactivo, a diferencia de la oral<sup>29</sup>. Sin embargo, no toda comunicación oral es interactiva: en un mitin político, un candidato no obtiene respuesta de sus correligionarios, sólo habla, es unilateral. En algunas variedades de comunicación escrita, como en la oral, los interlocutores pueden dirigirse personalmente uno a otro; en otras, podemos tener una comunicación unilateral que no espera respuesta del lector; es el caso de una carta frente a un libro. Hay, pues, toda una variedad de situaciones comunicativas que utilizan la escritura.

La permanencia del texto impreso convierte a la escritura en una objetivación personal, una prótesis de nuestras palabras. La materialización de nuestra palabra posibilita su que se multiplique el acto comunicativo, al poderse reproducir (manual o mecánicamente) el texto según procedimientos estandarizados; la escritura puede dirigirse a una masa enorme de

---

<sup>29</sup> A.J. Sanford., y S. C. Garrod. *Understanding Written Language: Exploration of Comprehension Beyond the Sentence*. Chichester: Wiley, 1981, p. 208.

individuos, y no solo a una persona o un grupo. En este sentido, los medios audiovisuales y de comunicación de masas han venido a crear formas intermedias entre la palabra y la escritura tradicionales. Cada uno de ellos tiene sus propios condicionantes: por ejemplo, los programas de radio quedan “escritos” en cierto modo al grabarse y ser recuperables o citables literalmente; la escritura electrónica de las redes informáticas permite nuevos tipos de interacción, como el establecimiento de conexiones hipertextuales.

Una narración de ficción escrita comparte en común ciertos elementos con un diálogo comunicativo, pero se trata precisamente de aquellos elementos que no son específicamente narrativos ni específicamente dialógicos. En el caso de la narración escrita, la dirección del proceso comunicativo es unilateral, no recíproca; además, interviene el elemento de la distancia espacial y temporal tan ligadas a la escritura. Conviene no confundir este uso un tanto metafórico del término “dialógico” con su sentido más propio.

En el tipo de lenguaje de la escritura actual, el emisor es borrado por el receptor promedio, es una consecuencia del texto. En publicaciones científicas y políticas, por citar dos ejemplos, el autor funciona como una especie de voz interior de un conjunto específico, es una personalidad colectiva. A diferencia de esto, en la literatura la figura del autor de manera mucho más inclusiva.

La narración impone sus propias regulaciones convencionales sobre la interacción comunicativa. La narración oral puede ser o no un texto de exhibición; tanto más lo será cuanto más ritualizado o regulado esté el acto narrativo, cuanto menos utilitario sea, menos ligado a la mera transmisión de información. En las distintas circunstancias de la narración oral, los oyentes con frecuencia están posibilitados y autorizados, en grado variable, para interrumpir al hablante. En el caso de una novela, tenemos un caso completamente distinto: normalmente, toda la narración ya está concluida y ofrecida al lector antes de que éste pueda dirigirse al autor.

El texto literario pertenece a otra categoría, a la de los textos de exhibición. Al desligarse de su autor, es labor de Alter tener un papel activo en el uso comunicativo del texto. El lector-Alter decide leer un texto en un determinado contexto (como tarea, como fin lúdico, como análisis). Por ello, es tan importante el acto de escritura como de lectura. La comprensión del texto, afirma Eco, se basa en una dialéctica de aceptación y rechazo de los códigos del emisor y de propuesta y control de los códigos del destinatario. Así, el lector no sólo es un mirón sino un competente activo del texto, acaso un autor invitado. En terminos semióticos, el texto ficcional es un acto comunicativo imprevisible, dado que el autor es imprevisible, unas veces es Ego y otras tantas Alter.

La literatura es una práctica discursiva. En este sentido, las características formales del texto literario no consisten en una serie de rasgos presentes sin más en el texto. No nos limitamos a aseverar que un texto es literario porque tiene una determinada estructura o unos efectos particulares, sino que esta dirección interpretativa interactúa con otra en sentido contrario: postulamos una estructura y prevemos un tipo determinado de efectos partiendo del hecho de que se trata de un texto literario. La producción literaria no pocas veces una especie de acto ilocucionario a nivel discursivo y responde en general al mismo tipo de requisitos de convencionalización.

Pero también podemos repetir la limitación introducida a propósito de la ilocución narrativa, y decir que no siempre son los aspectos ilocucionarios y comunicativos lo más relevante. Volvemos a experimentar aquí la difuminación de las convenciones ilocucionarias a nivel discursivo, pero la literatura también puede verse como el resultado de la voluntad interpretativa del lector, con base a ciertos rasgos estructurales de la obra. El pacto literario puede ser bilateral o unilateral, y en este último caso podría describirse, si así se desea, como un pacto imaginativo establecido con un emisor o receptor virtual.

### 1.1.5 Comunicación literaria

Algunos teóricos rechazan que en la literatura de ficción exista un fenómeno comunicativo. Félix Martínez Bonatti, por ejemplo, asevera que una obra de ficción está hecha de seudofrases imaginarias producidas por un narrador<sup>30</sup>. En el mismo tenor, Jon-K. Adams exista algún tipo de comunicación, al descartar que el escritor haga algún tipo de habla:

“Lo que el escritor pierde al abandonar el contexto comunicativo como hablante, lo gana a través del reconocimiento por parte del lector hacia un texto de ficción (...) El uso que haga el escritor del lenguaje es más creativo que comunicativo, pero en la ficción estos dos usos (lo creativo y lo comunicativo) se convierten en imágenes especulares entre sí: el escritor renuncia al uso comunicativo de la lengua a fin de que pueda crear ese mismo uso comunicativo en un altavoz ficticio.”<sup>31</sup>

Adams basa su propuesta en el hecho de que Alter reconoce que el discurso de Ego es ficticio. Nada más ingenuo. Un acto comunicativo sólo necesita un poco de fe por parte del lector, es un salto. Con frecuencia se ha llegado a identificar a la literatura con la función emotiva o expresiva del lenguaje, por reacción a la interpretación estrictamente referencialista. Sin embargo, existe una expresión voluntaria que forma parte de la estructura ilocucionaria de la obra ficcional, y otra involuntaria que es la condición misma del uso del lenguaje. Éste no cumple únicamente una función referencial o apelativa, sino una expresiva. La función expresiva, incluso si no organiza la fuerza ilocucionaria, siempre existirá en tanto que perlocución<sup>32</sup>.

En una narración escrita existe un fenómeno que en un principio no es interactivo. El proceso comunicativo es unilateral (Ego escribe algo y Alter lo

---

<sup>30</sup> Félix Martínez Bonatti. *La estructura de la obra literaria*. Seix-Barral, Barcelona, 1972.

<sup>31</sup> John K. Adams. *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam, Benjamins, 1985, p. 72.

<sup>32</sup> Roger Fowler, *Understanding Language: An Introduction to Linguistics*. Editorial Routledge, Londres, 1974, p. 232.

recibe) en el que la distancia espacial y la temporalidad juegan un papel característico. El hecho de que el emisor y el receptor estén separados no implica que no exista comunicación como tal. Ciertamente, la escritura no brinda las mismas posibilidades de interacción que la lengua hablada pero invita al lector a inferir contextos y relevancias en el texto. La ficción escrita aún extrema más este proceso de inferencia que produce contextos para acoger el mensaje coherentemente. La escritura no es el único ejemplo en el que se suspende la interacción Ego-Alter. Pensemos en un programa de radio o en una conferencia de un ponente ante un público sentado. Existe una pragmática del lenguaje definida por los roles que se han asumido institucionalmente: usualmente el emisor (escritor, locutor, ponente, jefe) asume una posición de poder sobre el receptor (lector, escucha, público, subordinado). Sin embargo, el hecho de que Ego inicie la conversación no significa que sea el iniciador del acto comunicativo. La narración impone sus propias regulaciones convencionales sobre la interacción comunicativa. En el caso de una novela, usualmente ya está concluida y ofrecida al lector antes de que el autor pueda dirigirse al lector. En general, en la creación literaria hallamos un grado máximo de independencia del contexto y de posibilidad de creación. Esta creación no es única del autor. El lector es el protagonista de este acto y quien decide si gastar su tiempo o no en leer un texto.

El texto ficcional no es sólo un acto de habla determinado, sino una manipulación de varios actos de habla y de discurso que quedan subordinados al acto de la escritura. Inversamente no es sólo una manipulación de discursos, también es un acto discursivo determinado. Es el lector quien decide en última instancia la relación entre ficcionalidad y no ficcionalidad que se da en una obra determinada.

Empero, es frecuente hallar la teoría opuesta: el autor es quien le da el status de ficción o de realidad a su texto. Para Searle una obra no contiene marcas expresas, semánticas, formales, de su ficcionalidad. Es sólo la intención ilocucionaria del autor la que determina el status de la obra. El estadounidense no acepta ninguna diferencia formal entre textos de ficción y

de no-ficción. Desde un punto de vista cronológico, el lector posee la última palabra sobre el asunto.

Por otra parte, el análisis del discurso ya prevé este problema a nivel de los actos de habla microestructurales, y así introduce conceptos como uptake en Austin o “negociación” en Fabbri y Sbisà, para determinar el cumplimiento de los actos de habla. Como cualquier otro tipo de acto ilocucionario, el discurso ficcional requiere una ratificación por parte del oyente. También puede darse que una vez reconocida la pretensión de ficcionalidad o de factualidad, el lector la rechaze. El nivel comunicativo ficticio puede presentarse como productor de un texto real o de un texto de ficción. Esto es una técnica de motivación que complica la descripción del texto, pero que de por sí no determina en modo alguno la interpretación última que se dé al texto narrativo. La ficcionalidad de una obra no es establecida por el texto del narrador sino por la interpretación que el lector hace del texto del autor.

Por ello es pertinente aseverar que sí existe la comunicación literaria. Ésta supone una dimensión del fenómeno en el que elementos de la misma comunicación (Ego, Alter, mensaje, emisión, recepción, indecibles, expresión, huellas), se integran a factores del proceso literario (ficcionalidad, ambigüedad, deriva, polisemia, instancias ficcionales, códigos literarios, etc.). La llamamos así porque existe un contrato implícito en el que como lectores nos dejamos engañar por lo que nos dice el escritor de un texto. El acto que produce un relato es llamado narración, y sus elementos principales son el Autor (Ego poético), Lector (Alter), Autor textual (Ego implícito), Lector textual (Alter implícito), narrador y narratario.

El autor de los textos narrativos es quien coloquialmente recibe el nombre de escritor, novelista, cuentista o poeta. Él es el destinador empírico de un mensaje comunicativo que tiene un cariz ficcional. Sin embargo, como han dado cuenta las corrientes y movimientos como el formalismo ruso, la narratología y el postestructuralismo, las cuales señalan que éste no es el

definidor de la obra literaria, sino un elemento que posee tanta importancia como el lector y el texto mismo.

Barthes acuñó el concepto de “muerte del autor”<sup>33</sup>, al indicar que el autor moderno debe dar la iniciativa a las palabras y al lector, además de quitarle autoridad sobre la originalidad de sus textos, al indicar que éstos son un tejido de citas que provienen de distintos focos de lectura. Con esta aseveración, se derrumba el aura deificada del autor como el máximo creador y dador de último sentido de una obra<sup>34</sup>.

La definición de un tipo de autor será esclarecida (más o menos) según su relación con el mundo externo y la actitud de su escritura. Si el autor tiene una actitud realista en la creación del texto (los naturalistas, la novela negra,

---

<sup>33</sup> Roland Barthes, “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.

<sup>34</sup> Michel Foucault también dio cuenta de la crisis que enfrentan los conceptos de autoría y de originalidad con las que productor de textos siempre se ostenta. El filósofo francés asevera que el autor debe ser despojado de su rol de artífice para ser estudiado como una entidad discursiva que caracteriza cierto tipo de textos y que no se sitúa ni en la realidad ni en la ficción, sino en el borde mismo de los textos, marcando sus aristas, recortándolos, manifestando su modo de ser y de ser recibidos, en suma, caracterizándolos frente a otros enunciados en el interior de una sociedad.

Foucault parte de que no todo texto está provisto de la función-autor, dado que hay millones de textos como cartas, contratos, declaraciones, borradores de obras, que, aun firmadas, no se consideran "obras" del autor; y de que inclusive en los textos tachados como "obras", la función-autor está sujeta al devenir del tiempo, desde el anonimato medieval a la exaltación de la propiedad y el nombre propio en la actualidad, unido desde luego al naciente capitalismo y a una nueva clase social, la burguesía, que anhela la noción de "propiedad" desde el Renacimiento. Foucault sitúa a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX el gran cambio acaecido en la apropiación del autor con respecto a su obra, coincidiendo con cierta problemática judicial: los textos comenzaron a tener autores cuando fueron susceptibles de ser castigados; no constituían bienes, sino acciones por las que el autor era responsable ante la ley. Sólo a partir de entonces la "obra" comienza a ser considerada como una mercancía y se regulan los derechos de autor. Ha habido oscilaciones entre distintos tipos de discursos. El momento de inflexión lo marcan los siglos XVII y XVIII. Antes, los textos literarios eran valorados sin importar demasiado el nombre del autor; en cambio, en los textos científicos, el valor de verdad dependía directamente de que fueran firmados. En los últimos siglos los textos científicos se han ido desprendiendo de la garantía de autor, mientras que en los literarios el prestigio de la autoría ha ido creciendo progresivamente. La función-autor se convierte en un signo pragmático clave a la hora de realizar una tipología de los discursos en función de las relaciones que establecen con su autor. Michel Foucault. *¿Qué es un autor?*, Ediciones literales, Argentina, 2010.

el realismo francés), éste se llamará *Ego mimético*. En cambio, si el autor se enfoca a crear un texto centrado en un cariz estético, referencial, metaficcional (Joyce es el gran ejemplo de este tipo de escritor), se llamará *Ego experimental*.

Por más que intente eliminar su presencia oculta en un texto, el autor no puede escapar a ella. Toda obra, texto o fragmento nos remite de una forma parcial o completa a una situación comunicativa. En otras palabras, todo texto monta el diálogo que a través de él acontece entre Ego y Alter. Por ello, cuando leemos una narración ficcional no sólo vemos al narrador del relato como el “productor” de ésta, sino que, de forma indirecta, también vemos al escritor. Esto es un metamensaje. Así, nos encontramos ante tres contextos comunicativos, uno entre dos instancias reales (Autor-Lector), otro ante dos o más ficcionales (narrador-narratario), y uno más entre los personajes del relato<sup>35</sup>. De esta manera, interpretaremos los indicios de la personalidad del narrador de acuerdo con un marco comunicativo ficticio, el narratológico. Sin embargo, sabemos que este marco está inmerso en uno “verdadero”, la comunicación literaria, en la cual se actúa bajo un sentido estético y no pocas veces de dobles sentidos, o incluso, de “dinamitación” de los mismos. Leer el flujo de conciencia de Artemio Cruz no nos dice nada de la psicología del Carlos Fuentes pero sí de su destreza para armar un personaje complejo y atormentado. El escritor siempre se encontrará presente en el discurso de sus personajes y ambientes. La obra literaria es un acto de habla, y por tanto una fijación de un postura de un sujeto ante una situación. De ahí a que el autor sea dueño de lo que dice hay otro buen trecho.

La comunicación literaria es narración escrita, lo que implica que todo nexo entre el autor y el lector se realiza a través del lenguaje. Y el lenguaje tiene una limitante implícita a la hora de revelar al hablante, es una huella. El drama de quien escribe y muestra ante un desconocido es la experimentación de una ausencia de su ser.

---

<sup>35</sup> Términos que serán explicados más adelante.

Por otro lado, del carácter normalmente escrito, masivo y falto de interacción de la comunicación literaria se deriva otra no coincidencia fundamental entre el autor y la imagen textual que de él crea un lector. La presencia corpórea del autor no desempeña un papel decisivo en la comunicación, como tampoco todas las características de su personalidad que no se vean reflejados en el texto. Ego es por tanto una imagen del autor real que sufre de una reducción o casi-desaparición impuesta por la naturaleza del texto. No pocas veces esto (la ausencia corpórea) es visto como una limitante para la misma comunicación. Otras tantas se considera que la falta de coincidencia entre autor real y autor textual como una ventaja. El autor real es un individuo limitado, defectuoso. El autor incluido en el marco de la obra está purificado de esos errores: sólo nos ofrece la personalidad ideal del autor real.

Aquí aparece el autor textual, el desdoblamiento del escritor. El autor textual, en cuanto tal, aparece en la obra inmutable e inmortal. Para un lector dado, el texto ofrece una imagen de su creador que no se modificará sino con la trasgresión del propio texto (o de las convenciones según las cuales se le interpreta, aunque esto está fuera del horizonte del lector medio). El autor real, en cambio, está condenado a su temporareidad: es mortal, de personalidad cambiante e intermitente.

En lo que convergen ambos (autor real y textual) es en que buscan comunicar sus ideas y visión de un estado de cosas. Así, el autor real espera que el lector haga uso de sus competencias literarias y entienda las estrategias del autor textual.

La principal razón para separar la intención del autor real de la intención del autor textual es, empero, que la primera se halla fuera del ámbito de relevancia estética para el lector de un texto ficcional. El lector construye la intención textual a partir de la obra, sin que sea inmediatamente relevante el que en la composición de la obra el autor haya buscado deliberadamente los efectos de sentido así producidos. Las intenciones de relevancia son (en su

forma más ideal, al menos) las que están inscritas en la propia obra (*intentio operis*), y que el autor haya sido consciente o no de ellas es un problema secundario.

A pesar de que algunos críticos rechazan incluir la figura del autor textual, ésta es necesaria para diferenciar el desdoblamiento del escritor en otro ficcional. Este desplazamiento, de consecuencias semióticas, morales y hasta políticas) es una característica de la misma comunicación. Cuando vamos al trabajo, a la escuela, con la pareja, asumimos, aunque no nos demos cuenta, algunas veces, roles: somos varios personajes a la vez. Así ocurre en el acto de escritura. Esto crea a la vez que los desdoblamientos tengan otras fallas comunicativas, de coherencia o de engaño. Es en estos casos cuando se evidencia la diferencia entre el autor real y el autor textual.

El texto que el autor pone ante el lector no embona exactamente con la narración que el narrador dirige al narratario (figura destinataria del narrador). Pongamos un ejemplo: Alejandra escribe correos electrónicos a sus familiares para decirles lo que está viviendo en Inglaterra. Lo hace con frecuencia. Cambiando el contexto y pasando el texto a otra plataforma (un libro, por ejemplo), se puede leer bien como una novela que utiliza una cobertura epistolar. Pratt afirma que un desafío semejante a las reglas del género es el dato principal que nos hace postular una diferencia entre autor y narrador<sup>36</sup>. Cambiando la visión del texto, y juego con las máximas de la cooperación comunicativa, lo escrito no se consideraría una fractura sino una transposición del sentido.

En las obras de literatura, el presupuesto comunicativo siempre está presente: cualquier atentado contra él es rescatado por el lector atribuyendo al autor la intención de lograr una comunicación más efectiva vía la explotación de las máximas comunicativas, una explotación que requiere su previo guiño a ser engañado. Si el lector es engañado el fracaso

---

<sup>36</sup> Marie Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington: Indiana UP, 1977, p.162.

comunicativo se consumará, pero si el lector acepta el guiño a ser engañado, la ruptura comunicativa se tornará en burla al sentido, sin quebrantar el pacto, aumentando el grado de ludicidad. El guiño a ser engañado es un acto que necesita de ambos actores, y que requiere para su éxito el reconocimiento de Alter.

Como indica Pratt, la narrativa contemporánea juega constantemente con tales rupturas de reglas comunicativas<sup>37</sup>. Este fenómeno está inmerso en las relaciones familiares, pareja, las bromas, el sarcasmo, los insultos fingidos de amigos.

La obra literaria es un constante juego con el lenguaje, una estrategia de intencionalidad y de ocultamiento, aun en los casos en que el resultado desborda la intencionalidad del autor. Éste aspira a construir un discurso competente para Alter, y crear en él ciertos efectos perlocucionarios. Aunque la figura del autor textual (y la sombra del real) está presente en el texto, éste puede subsistir por sí mismo. Las teorías actuales están en pro de un enfoque más abierto y dinámico de la textualidad. Todo texto es intertexto, y deriva su sentido de convenciones culturales y estéticas que le preceden y constituyen, las cuales son activadas a través de una interacción entre el receptor y la obra. Eco lo ha definido como una máquina presuposicional “que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de ‘no dicho’ y de ‘ya dicho’ (...) el texto no es más que una máquina presuposicional”<sup>38</sup>.

Esta aseveración no debería entenderse en el sentido de que la obra es algo que se encuentra en una plenitud que únicamente llega de forma parcial a un lector incompetente. Siguiendo a Ruthrof, la obra únicamente existe de

---

<sup>37</sup> *Ibíd*, pp. 216-217.

<sup>38</sup> Umberto Eco. *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen, 1981, p.39.

una forma esquemática, que ha de ser complementada con la intervención del lector<sup>39</sup>.

Sólo a través de la acción de un lector la obra va adquiriendo un cariz de completud. La perspectiva de la obra se completa con los esquemas del lector, a través del conocimiento del interior de los personajes que componen un texto literario. Pese a esto, la obra literaria (especialmente la contemporánea) contiene áreas de indeterminación, de indecibles, de huellas, de *différance*, muchas de las cuales son permanentes, mientras que otras van desapareciendo a medida que progresa el relato. También dependen del grado de actividad del lector, su creatividad, etc.

La literatura contemporánea ha aumentado el grado de participación del lector en la obra. De forma paralela, la nueva crítica ha dirigido al lector un interés sin precedentes. Para la actual teoría de la lectura y la recepción, el lector posee un papel fundamental en la creación de sentido de la obra. Definiendo a Alter no como una persona, sino como un público, vemos que es la sociedad (un individuo, un público, un grupo de lectores) quienes crean los códigos que dan peso al sentido. En ese sentido, el lector es también un Ego. Sin embargo, sólo nos enfocaremos a Alter como una instancia individual.

La acción y el diálogo incentivan la creatividad del lector, pero más en lo “periférico” que en lo “fundamental” de una obra, lo cual quiere decir que éstas no generan la reconstrucción de acciones y diálogos, sino de imágenes y comentario<sup>40</sup>. Por ejemplo, el espacio del texto es algo que se sugiere, de tal forma que éste será “completado” por el bagaje contextual del lector. Alter recibe un mapa, no un óleo.

---

<sup>39</sup> Horst Ruthrof. *The Reader's Construction of Narrative*. Londres, Routledge, 1981, p.37.

<sup>40</sup> Helmut Bonheim. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, Brewer, 1982, p.48.

Eco plantea una diferenciación general entre obras cerradas y obras abiertas, distinguiendo esta característica formal del problema más general de la apertura de toda obra artística en cuanto tal obra de arte:

- Las obras “abiertas” en cuanto en movimiento se caracterizan por la invitación a hacer la obra con el autor.
- Las obras “abiertas” permiten una germinación constante de relaciones internas que Alter debe descubrir y seleccionar en el acto de percepción.
- Toda obra de arte está sustancialmente abierta a una serie virtualmente indefinida de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal.

Por otro lado, Barthes considera que esta dicotomía cerrada/abierta no es absoluta, sino históricamente relativa. Los textos contemporáneos llamados vanguardistas son difíciles de leer al no venir dadas por la tradición los protocolos que permiten su procesamiento; los textos ya “dominados” heredados del pasado son legibles: no requieren una participación creativa de Alter:

¿Por qué lo escribible es nuestro valor? Por qué el en jeu del trabajo literario (de la literatura como trabajo) es hacer del lector, no un consumidor sino un productor del texto.<sup>41</sup>

Un estilo definido, cerrado, sitúa a la obra en un género definido. La escritura de vanguardia contemporánea tiende a problematizar su relación con modelos anteriores, tendiendo a constituir una instancia única de cruce de géneros, o de escritura sin género. El rechazo a la coherencia narrativa tradicional y a la clausura que cierra el sentido es un caso específico de esta rebelión contra los paradigmas literarios heredados.

---

<sup>41</sup> Roland Barthes. *S/Z*, Siglo XXI Editores, México, 1970, p.89.

Dentro de este fenómeno de apertura y represión de un texto, Eco<sup>42</sup> ve distintos tipos de textos que solicitan una alta participación. Algunos necesitan un máximo de intromisión por parte del lector, son abiertos. En cambio, hay otros que aparentemente necesitan nuestra colaboración, sin embargo, siguen funcionando con su lógica textual y clausura de sentido. Estos son los textos considerados cerrados.

Cuanto más se encomiende a la actividad del lector, más controlada de antemano tendrá que estar la actividad de éste si las distintas concretizaciones de la obra han de tener un núcleo común significativo<sup>43</sup>. La apertura de una obra puede definirse siempre en relación al lector medio en una época o momento histórico dado. Sin embargo, cada Alter puede contribuir a abrir la obra, tornando su lectura creativa.

Una vez que nos hemos acercado a la labor de Alter en la cooperación textual con el autor y la obra, es necesario hablar del equivalente al autor textual: el lector textual. Éste desempeña la función de receptor presupuesto por el autor para su mensaje. Ya hemos indicado la analogía entre la comunicación literaria y la propiamente cara a cara. En ese sentido podemos aseverar que toda acción discursiva necesita de maniobras presupositivas semejantes. Es básico en todo tipo de comunicación tener en cuenta la identidad de Alter: según quién sea éste, así se configurará el mensaje. Ya Ricoeur dio cuenta<sup>44</sup> de las raíces del concepto en la antigua Grecia, siendo Aristóteles su formulador. Sin embargo, los críticos norteamericanos (entre ellos, Henry James) quienes apuntaron que el novelista no sólo crea a sus personajes, sino también a su lector en la misma medida. Con Wolfgang Iser se aplicó el término de *lector implícito*. Su concepción, le lleva a concebir el

---

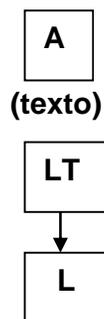
<sup>42</sup> Umberto Eco. Op. cit, p. 304.

<sup>43</sup> Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Editorial Routledge, Londres, 1975, p.68.

<sup>44</sup> Paul Ricoeur. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI Editores, México, p. 50.

texto como un complejo grupo de esquemas comunicativos, huecos de información y presuposiciones, en el que la personalidad del lector implícito surge tanto lo no dicho como de lo dicho.

El lector textual es el catalizador de todos los mecanismos utilizados para “instalar” al lector real en el texto. Ya indicamos lo que pasa si leemos una correspondencia que no es nuestra, y el efecto que ocurre. Aquí lo podemos explicar de una mejor manera:



A representa al escritor, L al lector, LT al destinatario ideal del mensaje. Tenemos aquí pues una figura (LT) que presenta rasgos del lector textual y del narratario. El autor de la correspondencia (Alejandra) sabe que la carta que va dirigida a un destinatario con características especiales no será recibida por este Alter ideal. A pesar de que el lector real, quien intercepta la correspondencia, entiende que no es el lector modelo del texto (quien tal vez sea un hombre, su novio tal vez, su padre, etc.) se coloca en los zapatos del lector textual de la mejor manera que puede.

El lector textual no forma pareja con el autor textual, sino con el autor real, dado que es su destinatario ideal. Algo hemos notado a lo largo de esta explicación es que el autor desaparece (ausencia) al momento de desdoblarse en el Autor textual y espera perennemente en busca de un lector textual, que probablemente llegue después (o nunca llegue) del lector real. No se puede hablar de un lector textual si no existe una idealidad pensada por el autor. Él es quien presupone en Alter una serie de

competencias, un perfil determinado de acuerdo con el tipo y circunstancias de la situación comunicativa.

En un diálogo comunicativo común, los actores presuponen conceptos e ideas de Alter-Ego. En la comunicación literaria, la interacción únicamente funciona en un sentido, dado que no existe una retroalimentación de regreso al autor. Sólo el lector conserva un margen de maniobra. Es así como visualizamos la mayor diferencia entre un lector real de uno textual.

Hemos hablado de dos códigos que delimitan un terreno común en la comunicación, el de Ego y el de Alter. En el caso de actividades discursivas complejas como la literatura, es más adecuado hablar de sistemas de códigos. En efecto, cualquier código significativo es capaz de contribuir al significado de una obra literaria, ya sea a nivel de mundo narrado y acción, de relato o de discurso. La “competencia literaria” está pues constituida por el dominio de los códigos significativos de una cultura dada en función de esta capacidad de relevancia para la literatura. Naturalmente, cada interlocutor tiene su propia competencia literaria, con lo cual la significación de la obra para autor y lector puede variar en mayor o menor grado. No se trata de una gramática inflexible que permitiría dar un sentido único a cada texto.

La competencia de Alter contiene los códigos que dan sentido a los rasgos distintivos de personajes y acontecimientos, y posibilita así la reconstrucción de la acción y su sintaxis. Estas convenciones pertenecen a la competencia de actuación en general, y no son únicamente literarias. Tiene sentido, pues, hablar a distintos niveles de análisis de la competencia cultural o competencia discursiva de un sujeto. Por supuesto, la medida en que sean aplicables a la interpretación de la acción es determinada por los niveles discursivos superiores que modalizan a la acción. Al margen de estos códigos culturales extraliterarios relevantes para la comprensión de la acción, la enciclopedia del lector contiene esquemas relativos a organizaciones estructurales de la acción, del relato, del discurso: es decir, el

“horizonte de expectativas” literario. Por ejemplo, contendrá una regla según la cual en un texto narrativo es usual encontrarse con una división de los personajes en protagonista(s) y personajes secundarios; contendrá convenciones de apertura y clausura, criterios genéricos de verosimilitud, etc. La transformación del relato en acción también requiere una serie de conocimientos y reglas que han de ser interiorizados; gran parte de ellos corresponden a la experiencia corriente de la percepción en la vida real, especialmente en los géneros realistas.

Es la constante referencia del lector a sus conocimientos enciclopédicos de todo tipo lo que permite la comprensión del texto. Eco señala que estos “paseos inferenciales” por la competencia literaria son orientados por el texto<sup>45</sup>. Asimismo, la competencia, en su interacción con el texto, posibilita la percepción de la obra en tanto que fenómeno estético. Así bien, Alter recibe cada texto sobre el trasfondo de su competencia literaria propia, la procesa, clasifica y evalúa de acuerdo con las reglas de género cultural y socialmente elaboradas, tal como han sido filtradas por su bagaje personal.

La competencia literaria del Alter es frecuentemente modificada por el texto. Por un lado, el texto puede dar nuevos datos para esa competencia, y así contribuir a elaborarla. Como todo acto de lenguaje procesado por un receptor, el texto ficcional es sometido a un cúmulo de inferencias. Es decir, el texto es un estímulo que debe ser naturalizado dentro del sistema cognoscitivo del lector.

Por otro lado, la participación discursiva puede necesitar suspender la incredulidad en Alter. Es indudable que tras cada fragmento está la decisión del autor, para una vez que éste formula el enunciado, será el discurso el que se encargue de construir una imagen del que narra: un narrador más o menos comprometido con la historia que cuenta. Es más: puede haber no

---

<sup>45</sup> Umberto Eco. op. cit., p. 166-167.

sólo uno, sino varios narradores que se suceden o se alternan a lo largo del relato.

El narratario es el destinatario que se infiere de la existencia misma del relato: un cuento o novela pueden no contar con lectores o espectadores, pero de todos modos en ellos se toma en cuenta a un receptor “modelo”, capaz de interesarse en la historia narrada. El uso de la segunda persona por parte del narrador en un texto literario revela la consideración de ese destinatario presupuesto, cuya presencia propone el propio discurso. Es posible, incluso, que el narratario esté explicitado a lo largo de todo el proceso narrativo, como si se tratara de un interlocutor al que el narrador apela constantemente.

No hay duda de que el autor no es homologable a la figura del narrador, aunque existen evidentemente huellas del estilo personal o hasta de la experiencia vital del primero en sus obras. Pongamos por ejemplo a Borges. El escritor argentino es protagonista de muchos de sus cuentos (“El otro”, “La memoria de Shakespeare”, entre otros), sin embargo, las estructuras narrativas, las temáticas, así como los géneros y estilos discursivos de revelan su autoría. Y si Alter no es el narratario de las obras mismas producciones, completan, con sus visiones y capacidades para decodificar discursos, el circuito de la comunicación.

El lector modelo, como lo llama Eco, establecerá nexos e hipótesis de lectura más cercanas a la posible intención comunicativa de los autores, empero no pocas veces se da la frustración de la imposibilidad de “recepción exitosa”, más aún si el autor ya está muerto o no desea revelar esos “secretos” de lo que quiso decir. Pero ningún lector (a menos que tenga el mal quijotesco) desconoce el acuerdo que supone toda ficción: sabe que lo que lee no es verdadero, sino un simulacro, y que las reglas del juego consisten en frenar ese saber mientras dure ese relato, para que así tenga verosimilitud. A esta convención tácita entre autor y lector se le llama “pacto ficcional” o “contrato de lectura”.

El apego al texto narrativo, apunta José Ramón Valles Calatrava<sup>46</sup>, nos lleva a otros fenómenos comunicativos que se dan dentro de la escritura:

- Fijación, permanencia, perdurabilidad e invariabilidad del texto inicial o prototexto.
- Existencia de una distancia espacial y temporal generada entre el autor (Ego) y el lector (Alter) del proceso comunicativo. La comunicación queda diferida, se hace ausente.
- El nexo entre los espacios de escritura y lectura a la actividad individual.

Al lado de estos procesos que determinan la comunicación narrativa real existe otro proceso, de cariz ficcional, que se realiza entre diferentes instancias intratextuales, estos son el autor invisible-lector invisible, así como el narrador y el narratario. El siguiente cuadro explica mejor ambas instancias que integran el fenómeno comunicativo en la narrativa ficcional:

---

<sup>46</sup>José Ramón Valles Calatrava. *Teoría de la Narrativa. Una Perspectiva Sistemática*, Editorial Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 264-265.

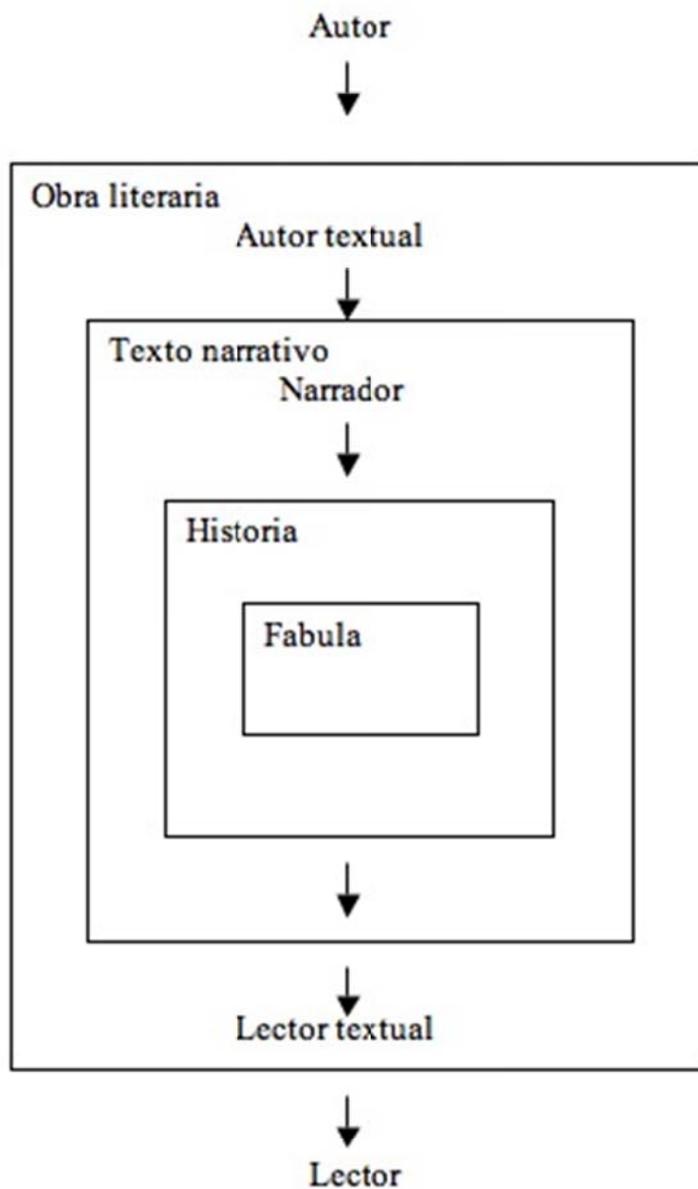
### Comunicación y ficción

Niveles	Emisión	Mediación	Recepción
<b>Comunicación extratextual</b>	Autor	Texto, fragmento, obra	Lector
<b>Comunicación intratextual</b>	Narrador	Códigos	Narratario
<b>Pacto ficcional</b>			

Dentro de este modelo, se encuentra implícito el pacto ficcional entre ambas instancias, en el cual Alter y Ego pactan suspender la no-creencia y la aceptación de lo lúdico y la ficción a través de pautas socioculturales. El texto narrativo de carácter ficcional tiene dos características: una situación ausente en el caso extratextual y una de presencia en el nivel intratextual.

Entendemos que la comunicación se da en presencia uno a otro pero cuando nos dicen que también puede generarse en la ausencia, en el espaciamiento es difícil concebirlo. Sin embargo, la escritura crea esa posibilidad. En el sentido extratextual, la primera tiene como característica que Ego se encuentra presente con Alter en el contexto de una enunciación. Ésta puede darse en forma física o a distancia, pero siempre en diálogo, en la actualización del diálogo, adaptación, conciencia performativa del emisor como en la presuposición de éste de la competencia de Alter. En tanto, incluyendo a la ausencia, característica de la narrativa ficcional y en general de la literatura, ésta se determina por el conocimiento de un enunciado fuera del contexto mismo de la enunciación, el cual es “exitoso” en tanto que convencional.

Para entender mejor el nexo entre comunicación y literatura es necesario señalar otras características básicas del texto literario. La literatura consiste en textos fijados de una manera más o menos absoluta, conjuntos de palabras estructuradas de forma que serán repetidos de manera literal. Este cariz de inmutabilidad física genera desde ya un distanciamiento entre Ego y Alter: el primero deja de ser él mismo para adoptar el papel de conservador y repetidor del texto; el texto absorbe así en cierto modo su situación enunciativa, pide ser enunciado y recibido como tal texto literario. El libro es la plataforma más usual, y actualmente el espacio virtual. El emisor "físico", el autor del texto, se torna irrelevante para el lector, y sólo su manifestación lingüística en el texto deviene un elemento relevante de la comunicación literaria. De manera inversa, el autor dirige su mensaje a un público ideal, que puede o no coincidir con un receptor efectivo. Cada cuerpo textual es creado en un momento histórico concreto, según una estética y unos presupuestos culturales determinables en gran medida (así lo exige la misma condición de su comunicabilidad). En este sentido es pertinente hablar del Ego y Alter textuales como figuras que forman parte de la estructura textual, ya sea de forma explícita o virtual. Así, la comunicación literaria se establece de la siguiente manera:



El autor se dirige a un lector (textual casi siempre) comunicándole la estructura de acción e interacción de una serie de personajes (fábula)-estructura presentada como una historia estructurada narrativamente para su comunicación. Sin embargo, existen otros sujetos textuales entre el autor y el

personaje. Quien habla en un texto, el narrador, no es el escritor, y quien escribe no es quien es, el autor real, debido a que el autor siempre se comunica de acuerdo con determinadas estrategias textuales, y queda así convertido en un "comunicante impreso". Narrar siempre nos ficcionaliza, nos hace adoptar un rol especial y seguir un sistema de estrategias lingüísticas autónomo. Así, todo texto tiene un narrador, el cual se define por oposición al autor textual.

El narrador es una figura diferente del autor textual. Conservando la simetría, deberemos postular en el lado de los receptores al interlocutor del narrador, el narratario, que de la misma forma que con el narrador, puede coincidir en mayor o menor medida con el lector textual, desde la identificación completa a efectos prácticos hasta la diferencia más radical: por ejemplo, en las novelas epistolares los personajes son alternativamente narradores y narratarios, Egos o Alteres de las misivas, en tanto que el autor textual y el lector textual permanecen como puntos fijos de referencia.

El uso de la palabra por parte de Ego va más allá de la comunicación. El autor no comunica un sentido ya fijado del todo, sino que su misma creación le lleva a hallar ese sentido. Por tanto, la escritura es una *poiesis*, porque hace y se rehace a sí misma. La literatura no es una excepción al uso general del lenguaje, en el que el hablar significa comprometerse<sup>47</sup>. Como se ha mencionado, la *intentio auctoris* no basta para dar cuenta de la obra.

---

<sup>47</sup>John R. Searle. *Actos de habla*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980, p. 201.

## 1. 2 Deconstrucción

*¿Qué importa quién habla?*

*Michel Foucault*

En *El Mal de Montano*, el personaje principal entabla un diálogo con un sujeto a quien confunde, en primera instancia con el escritor argentino Ricardo Piglia, el cual resulta ser, en un juego muy borgeano, el mismo narrador. En la conversación, el Piglia apócrifo dice “Debería usted estar ya dibujando las aulas sombrías de ciertas universidades norteamericanas donde se dedican a deconstruir textos literarios”, a lo que el narrador responde: “Bueno —he dicho—, las dibujaré cuando termine el oasis. Por cierto, ¿qué significa deconstruir?”<sup>48</sup>.

El concepto de deconstrucción no fue esencial en la terminología derridiana; jugaba un papel complementario en una gran teoría, que finalmente quedó como el concepto que definiría gran parte de su discurso. Opuesta obviamente al estructuralismo, imperante en la década de 1960, la deconstrucción buscaba, sin embargo, fijarse en las estructuras mismas de las cosas, de los conceptos. Deconstruir era también un acto estructuralista que implicaba explicar huecos en la teoría saussureana. Recurriendo a la desedimentación, desmontaje o desestructuración, la estrategia deconstructiva parece implicar una operación negativa. Deconstruir consiste, dice Peretti, en “deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas,

---

<sup>48</sup> Enrique Vila-Matas. *El Mal de Montano*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2002, p. 98.

cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran”<sup>49</sup>.

Así, la deconstrucción trabaja a manera de palanca de intervención activa, estratégica y singular, que modifica la gran estructura occidental de la cual somos herederos de alguna forma todos nosotros. La deconstrucción desestabiliza los cimientos más sólidos de un concepto, pensamiento, discurso, imagen, texto, y hace precisamente eso: deconstruir los códigos y valores de un sistema.

La deconstrucción no es una suerte de acto nihilista en el que todas las estructuras deben ser dinamitadas. La irracionalidad, el escepticismo y la crítica son falsas definiciones de esta operación, que está más hermanada del situarse en los bordes y su cariz desdoblado. Peretti lo define:

La deconstrucción es un acontecimiento singular que tiene que replantearse en cada ocasión, que tiene que inventarse de nuevo en cada caso. Por eso, no se debería hablar sin más (como aquí-y-ahora estoy haciendo) de la deconstrucción en singular, sino que habría que hablar de deconstrucciones en plural, de deconstrucciones que se inscriben en la singularidad misma de lo deconstruido.<sup>50</sup>

Otro tipo de acercamiento de una definición es el que considera que la deconstrucción es *plus d'une langue*, esto quiere decir que el proceso mencionado es más de una lengua. Pero, traduciendo podríamos adaptar la frase derridiana por un “más que un idioma”, “no más que un idioma”.

---

<sup>49</sup> Cristina de Peretti. “Deconstrucción” en *Entrada del Diccionario de Hermenéutica*, dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998. Edición digital de Derrida en Castellano.

<sup>50</sup> Jacques Derrida. *Psyché. Invenciones del otro* en *Diseminario. La deconstrucción, otro descubrimiento de América*. Montevideo: XYZ Editores, 1984, p.35.

García Masip dice que la deconstrucción es un proceso que fuerza de a las palabras y las posiciona en su espaciamiento para hacer que ellas puedan existir en más de una lengua y en ninguna.

Para Derrida, la deconstrucción es aquello que frena la circulación y el cambio. Por ello, la traducción es uno de sus imposibles, dado que no intercambia palabras por otras, más bien inserta otra, la cual ya estaba dentro del mismo sistema pero no había sido tomada en cuenta. La deconstrucción:

es inventiva o no es, no se contenta con procedimientos metódicos, se abre un camino, marcha y marca; su escritura no es solamente performativa, ella produce reglas -otras convenciones- para nuevas performatividades y no se instala nunca en la seguridad teórica de una oposición simple entre performativo y constativo. Su marcha compromete una afirmación, que se vincula al venir del acontecimiento (*au venir de l'événement*), del advenimiento y de la invención. Pero no puede hacerlo sino desconstruyendo una estructura conceptual e institucional de la invención que había reconocido algo de la invención, de la fuerza de invención (*force d'invention*); como si fuese necesario, más allá de un cierto estatuto tradicional de la invención, reinventar el futuro porvenir.<sup>51</sup>

Esta fuerza de invención es una peculiaridad en el acto de la deconstrucción. Su operación irrumpe en el juego de las fuerzas institucionales para romper con la atención de todo. En el caso de un texto, que es lo que propiamente nos interesa en este trabajo, la deconstrucción realiza un desmontaje de las relaciones entre los elementos que hacen que cierta organización conceptual se haya constituido en el mundo de la significación para el pensamiento, o sea, pone énfasis en mostrar las marcas y olvidos del *logos*. En ese sentido, la desconstrucción busca destruir los modos históricos que sedimentan las capas de significación conceptual.

Cuando utilicé esta palabra (deconstrucción) tenía la impresión de traducir dos términos de Heidegger en un determinado momento de mi

---

<sup>51</sup> Jacques Derrida. "Psyché: invenciones del otro" en *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*. Montevideo: XYZ Editores.

trabajo. Estos dos términos son *Destruktion* o *Abbau*, que va en el mismo sentido: deshacer una edificación para ver cómo está constituida.

Si la *destruccion* heideggeriana no es netamente tal, sino una desedimentación (como habíamos mencionado), la propia deconstrucción implica que las operaciones que constituyeron el modelo dominante de construcción del logos en la filosofía no se repitan. La deconstrucción complica aún más lo que ya está dado, enreda los caminos trazados y puede llevarlos a unos que (posiblemente) no lleven a ningún lado. Entonces, la tarea derridiana consiste en aplicar intensidad al juego, a lo lúdico. Para el filósofo, el término francés *destruction* llevaba consigo una carga semiótica negativa y unilateral, y que connotaba una demolición, y no se entendería la doble labor que ésta conlleva: Desorden-orden y desmontaje-remontaje. Uno de los efectos de la deconstrucción es la diseminación. Esta se conforma por movimientos que incluyen técnicas de trabajo textual refinadas e indecibles, como pueden ser descartar, marcar, suplementar, manchar, y otras muchas.

La deconstrucción no se limita o se neutraliza de forma inmediata: debe, por una escritura doble, practicar una inversión de la oposición clásica y un desplazamiento general del sistema. Sólo con esta condición se dará a la deconstrucción los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica.

En la deconstrucción no se trata de pasar de un concepto a otro, sino en invertir y desplazar un orden conceptual así como el orden no conceptual al cual él se articula. Por ejemplo, la escritura contiene predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar. Dejar a este nuevo concepto el viejo nombre de escritura, es dar a todo lo que se juega en las operaciones de deconstrucción la oportunidad y la fuerza, el poder de la comunicación.

De acuerdo con el argelino, un texto escrito es una máquina que crea un diferimiento infinito. Así, un texto goza o sufre de la ausencia del sujeto de la escritura y de la cosa designada o del referente.

Aseverar que un signo es abandonado por su creador (Ego) y de su referente no significa que éste no posea un significado literal. Derrida busca instaurar una práctica para desafiar aquellos textos que parecen dominados por la idea de un significado definido, definitivo y autorizado. Quiere desafiar, más que al sentido de un texto, a esa metafísica de la presencia estrechamente vinculada a un concepto de interpretación que se basa en la idea de un significado definitivo. Lo que Derrida quiere mostrar es el poder del lenguaje, y su capacidad para decir más de lo que pretende decir literalmente.

Una vez privado el texto de la intención subjetiva que estaría detrás del mismo, el lector ya no tiene el deber, o la posibilidad, de seguir fiel a ese silencio, por lo que podemos inferir que el lenguaje está encerrado en un artificio integrado por significantes múltiples o que un texto no puede agregar significado unívoco y absoluto alguno, que no existe un significado trascendental, que el significante no puede estar de ninguna manera en un nexo de co-presencia respecto de un significado que se difiere y dilaciona continuamente, y que cada significante está en correlación con otro, de tal forma que nada escapa a su mundo, y así infinitamente, en lo que Umberto Eco catalogaría como deriva infinita<sup>52</sup>, y que tiene ciertas similitudes con la semiosis ilimitada peirciana. Recordemos que Peirce plantea que un signo es “cualquier cosa que determina algo más (un interpretante) para referirse a un objeto al cual éste mismo se refiere, el interpretante se convierte en un signo, y así hasta el infinito”<sup>53</sup>.

Pese a lo catastrófica que aparentemente puede parecer esta estrategia, la deconstrucción no plantea la indefinición y la muerte del signo y por ende su incomunicabilidad. Incluso, el mismo Derrida admite que hay criterios para avalar una estrategia de interpretación textual. Así, el filósofo apunta bien que sin todos aquellos instrumentos de la crítica, digamos, tradicional, la

---

<sup>52</sup> Umberto Eco. *Los límites de la interpretación*. Madrid, Editorial Lumen, p.220.

<sup>53</sup> Charles S. Peirce. *Collected papers*, p. 2303.

producción crítica estaría en riesgo de diseminarse hacia direcciones indefinidas, sintiéndose autorizada a decir prácticamente cualquier cosa. La deconstrucción sirve tanto para desentrañar las huellas del aparato de significación como para que nos demos cuenta que debemos preservarlas.

Pese a que se ha explicado *grosso modo* el trabajo y características del trabajo deconstructivo, no habrá quien lo objete pensando que ésta permite que todo sea válido. "¿Es una operación de desmontaje? ¡Hay que destruir todo entonces!", "¿Qué sentido tiene deconstruir? Es una tarea vana", dirían algunos. Derrida indica que el hecho de que la deconstrucción no sea un método no implica que no tenga una estrategia.<sup>54</sup>

El juego es la base de la reelaboración de los conceptos en la deconstrucción. Es aquí donde ésta se distancia del trabajo hermeneútico, del desciframiento de un sentido o verdad última de un texto. Esta imperiosa necesidad de encontrar el significado definitivo choca con la labor deconstructiva, que busca reinterpretar la interpretación.

La deconstrucción no busca "resolver" esos misterios que "esperan" ser resueltos por la hermeneútica, sino meterse entre los márgenes, las fisuras, los desplazamientos y pequeñas desviaciones, las ausencias, lo reprimido, a fin de producir la estructura significante del texto: no su verdad o su sentido, sino su fondo de ilegibilidad y, a la vez, ese exceso, ese suplemento de escritura o de lectura que, interrogando la economía del texto, descubriendo su modo de funcionamiento y de organización.

Un significado trascendental no está dado *per sé*, y no puede aprehenderse a través de una intuición eidética. En ese sentido, Derrida le da la mano a Peirce al señalar que la fenomenología del estadounidense no manifiesta presencia alguna, como el mismo signo, que está mediado por lo que una comunidad le asigne. Un significado trascendental no está en el origen del proceso sino que debe postularse como un fin posible y transitorio

---

<sup>54</sup> Jacques Derrida. *La diseminación*, Op. cit, p. 303.

de cada proceso. Conocemos (o no) el sentido de un texto por la comunidad de intérpretes que alcanzan un acuerdo sobre su significado. Sin embargo no podemos saber a ciencia cierta si la “semiosidad” de un símbolo pueda hacer que éste se multiplique decenas, cientos o miles de veces o sólo unas cuantas. De lo que sí estamos seguros es que no quedan del todo vacíos.

De entrada, la deconstrucción es un tema polémico debido a que ha creado una pugna entre los conceptos de habla y escritura, de filosofía y literatura, de significante y significado, del poder del autor y del lector, del interior y del margen, así como de la presencia y la ausencia. En torno a la presencia y su par, Derrida detalla que existe una ausencia de centro y una de significado.

El centro no está presente, es nómada, y se desplaza de su lugar hasta los márgenes, los cuales llegan, en dado momento, a ocupar el lugar donde estaba. Concebido como una crítica al estructuralismo y sus imposiciones, la deconstrucción pone en jaque cualquier concepción de completud en una obra, texto, imagen (siempre y cuando éstos tengan un centro); el signo remite a otros signos, nunca a un significante, y el significante a su vez no evoca un referente exterior al texto, al discurso, por la sencilla razón de que Derrida no admite hiato entre el interior y el exterior.

El desplazamiento del centro, por ende, privilegia los márgenes. En el caso del mismo autor argelino, no pocos de sus textos<sup>55</sup> parten de otros textos poco difundidos de otros pensadores, por ejemplo una obra menor, un escolio, o una nota a pie de página, con lo cual los eleva a una categoría relevante. Existe una inversión.

Derrida enfatiza la idea de que no hay un centro, dado que lo marginal puede devenir en el mismo. Esta falta de un margen da pie a varias de las premisas deconstruccionistas: la idea de que un texto siempre remite al

---

<sup>55</sup>*Parergon*, por ejemplo, fue concebido a partir de un comentario en *La crítica del juicio* de Kant sobre la ornamentación; y *La farmacia de Platón* descansa en una apreciación acerca de la escritura al final del *Fedro*.

mismo texto, la supremacía de un significante frente a un significado, dado que éstos últimos son todos significantes; la inexistencia de una lectura correcta ante una incorrecta. Así, la deconstrucción realiza una crítica a la diferenciación entre los textos, con lo que tambalea también la frontera entre autor y lector.

Este desafío (no dar más importancia al Ego que a Alter) le da la mano a la *intentio operis* contra la *intentio auctoris*<sup>56</sup>. Esto no quiere decir que los signos estén volando libremente sin tener un sentido fijo, sin embargo, enfatiza que los signos escritos son independientes de quienes los producen (Ego) o quienes los perciben (Alter y Ego), ya que pueden repetirse en otros contextos: eso es lo “iterable” de los signos. De ahí que, como bien señala Derrida, todo signo sea polisémico: “La posibilidad de iterabilidad del signo produce (...) su perpetua alteración. De ahí que todo signo sea polisémico”.<sup>57</sup>

Para Jonathan Culler, la estrategia deconstructiva puede existir sólo en virtud de que se repite<sup>58</sup>. Entonces, ¿es la deconstrucción una estrategia a-histórica? La deconstrucción puede existir sólo en virtud de la repetición, como indica Culler, pero cuál es su papel ante la historia misma? Pese a su aparente cariz destructor, la deconstrucción es un amasijo de huellas e injertos de distintas épocas y textos.

El texto es un tejido de textos, un entramado de diferencias diseminado al infinito, indecible, de modo que resulta difícil determinar dónde acaba un texto y dónde empieza otro<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup>Eco distingue la *intentio operis* (intención de la obra) de la *intentio auctoris* (intención del autor) argumentando que un texto tiene como fin de producir un lector modelo que interprete lo que el texto quiere que interprete. Eco, U. *Interpretación y sobreinterpretación*, .

<sup>57</sup>Cristina de Peretti. *Jacques Derrida: texto y Deconstrucción*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 79.

<sup>58</sup>Jonathan Culler. *Sobre la Deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1984, p.116.

<sup>59</sup>Cristina de Peretti. *Ibíd*, p.164.

La deconstrucción, dentro de la comunicación o comunicación deconstruida, pone énfasis en la relación del acontecimiento comunicativo y un conjunto de estrategias interpretativas. Por un lado, la comunicación busca poner acuerdos, convenciones para crear una identidad de los signos con los que los actores trabajan. Por el otro, añadiendo el juego deconstrutivo, la comunicación se recrea a través de la generación de nuevos sentidos con cada lectura que el receptor le asigna a un texto: No es posible repetir un signo sin cambiar su identidad.

### **1.2.1 Deconstruir la obra**

La deconstrucción significó un cisma en la interpretación de los textos. La estrategia derridiana propuso que en una obra existen múltiples factores imposibles de reducir: el contexto, las interpretaciones así como la participación del lector.

La deconstrucción aplicada en una obra literaria en tanto que producto comunicativo tiene como objetivo derrumbar la estructura lineal del lenguaje. La deconstrucción critica el centro mediador de la metafísica clásica y todo lo que ésta conlleva: la tradicionalidad en sus categorías y lo absoluto de sus certezas. La tarea de la deconstrucción busca preguntarse por los propios presupuestos del pensar y realizar un cuestionamiento al logocentrismo, entre otras características, por lo que es fundamental manipular los textos a fin de poner en jaque el origen semántico de éstos, así como sus nexos y deudas con otras obras, desentrañando capas de significados (palimpsestos, los llama Genette) para escindir un poco la rigidez estructural que la lógica pone en el lenguaje.

La intertextualidad, por ejemplo, crea una operación que subvierte la linealidad del lenguaje, lo cual produce otras narrativas que mixturán signos de distintas procedencias y cualidades. Así, la intertextualidad (vista como

herramienta deconstructiva) cuestiona también al lenguaje logocéntrico: la razón no es el eje constructor de la comunicación en la escritura, dado que hay fenómenos que escapan a la comunicación misma.

El *logos* enfrenta con estas nuevas tecnologías de escritura la imposibilidad de su identidad (premisa de la comunicación, la convencionalidad), una variedad de significantes y significados. Una obra que tiene como características la no-linealidad, la apertura del significante y la ruptura del significado hace ms compleja una lectura dado que el centro regidor de la lógica a la retórica del texto, de la retórica a la persuasión, o en todo caso al caos. La comunicación comparte tanto elementos de la entropía, como de la negentropía<sup>60</sup>, el caos es una de sus armas. De esta forma, la teoríaderridiana en tanto que acontecimiento funciona a la perfección en ciertas obras llamadas posmodernas, las cuales dan pie a que el escritor cuestione el mensaje que crea, desordene el logos de la escritura, al tiempo que necesita del lector para que coopere, rastree y comprenda (y deconstruya) el discurso.

La deconstrucción rompe con la linealidad del discurso, al tiempo que anexa medios, lenguajes y distintas voces en un producto donde todo tiene relación y no hay un centro o jerarquía. Esta idea se acopla muy bien con el concepto de rizoma de Deleuze, donde las periferias tienen tanta importancia como el mismo núcleo. El *fonos* (la palabra hablada) y el *logos* ya no son los ejes ordenadores del discurso y el pensamiento narrativo recobra un lugar importante en la cultura; asimismo, la ciencia, la ficción y el arte se

---

<sup>60</sup> Mediante el concepto de entropía se reconoce que todos los sistemas conocidos tienden siempre al desorden de sus elementos internos, o, lo que es lo mismo, que todas las cosas conocidas tienen la tendencia a reordenarse al azar, que es lo que comúnmente conocemos como “desorden”. Así, tanto los sistemas naturales, como los sistemas creados por el hombre están normalmente y siempre desordenándose, simplemente porque así es la vida. De manera que la “entropía” implica la tendencia natural de un sistema a entrar en un proceso de desorden interno. Cuando se trata de sistemas y procesos creados por el hombre, es natural que cada vez que algo se desordena -mucho o poco- se busque restaurar el orden que nos asegura cumplir con los fines para los que se había creado el sistema, esto es “negentropía”, o sea, la presión ejercida por alguien o por algo para conservar el orden dentro del sistema.

entremezclan en la generación de nuevos ámbitos de saber, a través de un nuevo espacio de colaboración e intercomunicación. Algunas estrategias deconstructivas (que hemos hallado) son las siguientes:

a) Salir del sistema (el texto en este caso) y buscar su alteración pero sin modificar su esencia, o sea, el terreno con el que se trabaja. Según Derrida, lo que se busca es “repetir lo implícito de los conceptos fundadores y de la problemática original, utilizando contra el edificio los instrumentos o las piedras disponibles en la casa, es decir, también en la lengua”.<sup>61</sup>

Esta estrategia no es sencilla dado que lleva implícita un riesgo que puede producir un efecto contrario: la ininteligibilidad del signo en el menor de los casos. El tornar en explícito lo insinuado lleva consigo el peligro de entrar en un autismo.

b) Otra posibilidad deconstructiva es propiamente el realizar un giro radical que convierta el signo en otra cosa, a manera de *détournement*<sup>62</sup>. Con esta medida la apertura del signo se dispara a múltiples direcciones, lo cual

---

<sup>61</sup>Jacques Derrida. *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, p. 173.

<sup>62</sup> El *détournement* o tergiversación es una variación de un trabajo con medios anteriores, en el que un producto comunicativo recién creado tiene un significado que es antagónico o antitético al original. El *détournement* es similar a la parodia satírica, pero emplea a reutilizar más directa o imitación fiel de los originales en lugar de la construcción de un nuevo trabajo que simplemente alude fuertemente a la original. Puede ser contrastado con la recuperación, en la que originalmente las obras subversivas y las ideas se están apropiados por medios de comunicación.

Se podría ver la tergiversación que forman el lado opuesto de la moneda de "recuperación" (donde las ideas radicales y las imágenes se convierten en mercancía y seguro), en el que las imágenes producidas por el espectáculo se altera y subvierte de manera que en lugar de apoyar el status quo, su significado se cambió con el fin de transmitir un mensaje más radical o de oposición.

Guy Debord y Gil J. Wolman clasifican los elementos tergiversados en dos tipos: *détournements* menores y *détournements* engañosos. Los primeros menores son *détournements* de elementos que en sí mismos no tienen ninguna importancia real, como una fotografía, un recorte de prensa, un objeto cotidiano, los cuales basan todo su sentido en ser colocados en un nuevo contexto. Por otra parte, los segundos acontecen cuando son elementos que ya significativos, tales como un texto importante política o filosófica, gran obra de arte o una obra de la literatura toma un nuevo significado o alcance al ser colocados en un nuevo contexto.

llevaría a un colapso comunicativo o a la creación de nuevos diálogos y vasos comunicantes.

En las obras literarias, la deconstrucción actúa dinamitando el significado y el sentido. Es bien conocido el capítulo 68 de *Rayuela*, en el que Julio Cortázar crea un nuevo idioma (el glíglíco) con el que Oliveira y la Maga, protagonistas de la novela, se comunican. Este lenguaje busca comunicar un sentido a través de la musicalidad de las sílabas y ritmo que lo integran para que sea el lector quien le dé un sentido. A pesar de que Alter no entienda a ciencia cierta que signifiquen los neologismos, nadie pondrá en tela de juicio de que la escena que describe Cortázar es de carácter sexual:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, ensalvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fífulasde cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas seentreprumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, depronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluiadel orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé!

Pese a su aparente intraducción, la esencia del mensaje (una escena erótica entre Oliveira y la Maga) es comunicable, muestra de que el concepto comunicación tiene una marca ambivalente: al mismo tiempo que injerta (comunica) y disemina (deconstruye, silencia, multiplica).

## Capítulo 2. Marco contextual

## 2.1 Posmodernidad y narrativa

*Toda novela es, entre otras cosas un puzzle.*

*Roberto Bolaño*

La narrativa actual se enfoca en un contexto que llamamos posmoderno. Hoy día hablar de algo con características “posmodernas” es un tema que causa no pocos enredos y desacuerdos entre escritores y teóricos vinculados a la tarea literaria y filosófica. Por sí solo, el término posee la cualidad de polarizar a estos sectores, por lo que no es nuestra tarea contraponer las posturas de diferentes teóricos conceptos como antimodernidad, hipermodernidad, tardomodernidad, y otras tantas palabras que definen a este fenómeno. Esta dificultad radica en que la pugna sobre la posmodernidad implica un discurso, una escritura, la cual no es homogénea y capaz de ser integrada. Por ejemplo, y desde sus respectivos polos, Gianni Vattimo y Jesús Ballesteros señalan ciertas particularidades del fenómeno: mientras que el primero identifica a la posmodernidad como un pensamiento débil<sup>63</sup>, falto de resistencia, el segundo asevera lo contrario, que la resistencia es una de sus características<sup>64</sup>. En esta dualidad de posiciones cabe hacer la pregunta ¿Es la posmodernidad un nicho para la labor creativa o es un freno a la ésta? Este cuestionamiento también está ligado al saber comunicativo, dado que hablamos de productos realizados culturalmente.

Si la posmodernidad tiene como cariz el producir información añadida a través de diversas estrategias (por ejemplo, la deconstrucción) es afirmativo aseverar que estamos ante una labor creativa.

---

<sup>63</sup>Gianni Vattimo. *El fin de la modernidad, nihilismo y hermeneútica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Ed. Gedisa, 1985.

<sup>64</sup>Jesús Ballesteros. *Posmodernidad: Decadencia o Resistencia*. Madrid, Editorial Tecnos, 1989.

De acuerdo con Lyotard<sup>65</sup>, la posmodernidad es la manifestación de la crisis de los grandes relatos de Occidente, lo que quiere decir que hay un agotamiento de aquellas grandes explicaciones como el psicoanálisis, la ciencia misma.

Para un mundo que ha dejado de creer en el poder absoluto de la razón y en la autonomía de las forma, la alternativa aún no es clara, y genera más preguntas de las que resuelve, pero es una forma de cuestionar lo que hasta ahora se había considerado como natural, como parte de nuestros grandes mitos y de los ritos compartidos cotidianamente.

En este contexto, ¿qué podemos aprender de la literatura posmoderna, y especialmente de aquellos relatos que dan forma a nuestro escepticismo, aquéllos en los que se encuentra una lectura diferente a la dominante en décadas anteriores sobre nuestra historia reciente, a la vez que inventa un nuevo lenguaje literario?

Los elementos comunes a todas las formas de la cultura posmoderna son una problematización de la noción de autoridad y de originalidad autoral (sustituidas por las de intertextualidad, citación y parodia) y un cuestionamiento acerca de la separación entre el arte y la vida, es decir, una problematización de la separación entre el placer estético y sus consecuencias políticas (sustituidas por las estrategias de la metaficción). Para la cultura posmoderna, todas las diferencias son siempre múltiples y provisionales.

La formulación de los productos de la posmodernidad es necesariamente paradójica, pues ésta es la única manera de reclamar alguna autoridad epistemológica para escapar de y a la vez reconocer aquello que estos productos cuestionan. Por ello, se trata de una cultura fronteriza: a la vez moderna y distanciada de la modernidad, a la vez dentro y fuera de las instituciones, a la vez respetando y transgrediendo las fronteras entre

---

<sup>65</sup>Jean François Lyotard. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Ed. Gedisa, Madrid, 1986, p. 54.

distintos géneros y entre la ficción y la no ficción. Por todo ello, la ficción posmoderna es un espacio fronterizo.

La ficción posmoderna se encuentra simultáneamente a ambos lados de la frontera entre ficción y crónica (como en el cuento mexicano contemporáneo), entre ficción y confrontación con la realidad.

De acuerdo con Castoriadis, el signo actual más evidente de la decadencia del ordenamiento social es la caída de la creación cultural. Una de sus manifestaciones, apunta, es la aparición de ciertas señales como el desplome de propuestas creativas:

Y he aquí un universo de cerca de tres o cuatro mil millones de humanos, con una facilidad de acceso sin precedentes (...) que no ha producido (en los últimos cincuenta años) si no un número ínfimo de obras de las que se pudiera pensar que de aquí a cincuenta años se considerasen como maestras.<sup>66</sup>

Otra característica que ve es la falta de una autenticidad en los esquemas representativo-imaginarios nuevos que permitan auténticas aprehensiones del mundo, así como la “pulverización” de los vínculos autor-público a través de la obra.

Dos posibilidades, agotamiento creativo o resistencia dentro de una crisis de sentido, son las que hemos señalado, sin embargo existe una tercera que explica que la posmodernidad es una extensión del discurso moderno. Así, no hablaríamos de nuevos lenguajes sino radicalizaciones o versiones polarizadas del discurso imperante en la modernidad.

En el mismo tenor, el sociólogo Marshall Berman asevera que la posmodernidad es únicamente una variante polarizada en el sentido negativo de vivir y sentir la modernidad, lo que nos ha conllevado a la pérdida del espíritu contradictorio (y entusiasta en el fondo) del discurso moderno.

---

<sup>66</sup>Cornelius Castoriadis. *Transformación social y recreación*. Ed. Fin de siglo, México, 1992, p. 64.

En esa ruta, Habermas vislumbra tres formas de distinguir al proyecto posmoderno:

1. Los jóvenes de filiación conservadora, los cuales, en el extremo, exaltan un antimodernismo irreconocible y aseveran que el proyecto moderno no sólo es tiránico, sino que pregonan su agotamiento. En un lado más "suavizado" del ring se encuentran los que anuncian la condición posmoderna como una expresión de pluralismo, tolerancia y multiplicidad de formas de vida.
2. Los viejos de filiación conservadores, que buscan un retorno a la tradición premoderna y por ningún motivo tienen contemplado el debate.
3. Los Neoconservadores: quienes afirman sin vacilar los triunfos del espíritu moderno y se consideran sus nuevos promotores. Coinciden con los posmodernos en considerar agotado el discurso de la ilustración, pero estiman que lo que ahora queda por hacer es asumir el desarrollo del fruto más valioso de la modernidad: la ciencia y la tecnología.

Agotadas las ideas del planteamiento moderno, la crisis podría ser detallada en cuatro aspectos: debilitamiento de la idea de progreso continuo e infinito unido al debilitamiento de la ciencia y la técnica, convertidos ahora en instrumentos de destrucción; cuestionamiento de la suerte del sujeto histórico, de la humanidad abocada a la guerra y al exterminio sin precedentes; disolución de la idea del progreso necesario y de la racionalidad de la historia ante el resurgimiento de la noción de accidente y catástrofe; y, finalmente, la ruina de las teorías metahistóricas que pretendían conocer las leyes del desarrollo histórico, para dar paso a la imprevisibilidad de la historia.

Fin o mutación, la crisis de la edad moderna y los vacíos que deja son un hecho ineludible. Pero llamar a esta crisis y sus vacíos "posmodernidad"

sería, según Paz, emplear una denominación dubitativa: “¿Pero que es la posmodernidad sino una modernidad aún más moderna?”.<sup>67</sup>

Alfonso de Toro<sup>68</sup> fija el comienzo de la posmodernidad en la década de 1960 con los trabajos de artistas, filósofos y pensadores como Susan Sontag, Leslie Fiedler, Roland Barthes, Andy Warhol, Sukenick, Mailer, Jerome Klinkowitz, David Riesman, Arnold Gehlen, Amitai Etzioni, Alan Touraine, y los ya mencionados Foucault y Derrida, época que va hasta cerca de la siguiente década. En una segunda etapa, el autor reúne nombres como Jean Baudrillard, Daniel Bell, Charles Jencks, entre otros. De Toro señala una tercera etapa, la cual inicia aproximadamente en 1979 hasta nuestros días, y que incluye a Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Javier Marias, Montalban, Azia, François Lyotard, Jean Baudrillard, Vattimo y Eco, entre otros escritores y teóricos.

En el arte, lo posmoderno puede mirarse mejor desde ciertas actitudes y estrategias a través de las cuales podemos diferenciarlo del propiamente moderno. *Grosso modo*, diremos que el arte posmoderno no responde tanto a una estética performativa (ligada a las formas) como a una de fuerzas.

En el caso de una estética de las formas, el esquema a seguir para detallar el fenómeno de la producción artística, es el modelo básico de la comunicación Emisión-recepción, mediante el cual, Ego tiene que mostrar a Alter su obra, sin que haya una retroalimentación. El diálogo se cierra. En la mayoría de las obras modernas, esta es una característica constante. De esta forma, el proceso poético al otorgarle toda la carga comunicativa a un solo agente (Ego). La comunicación depende entonces de que el concepto transmitido por el autor sea digerido tal como lo concibió para ser comunicable. Esto implica que Alter recibe un mensaje homogéneo, finalizado, ante lo cual poco puede responder.

---

<sup>67</sup> Paz, Octavio. *La búsqueda del presente*. Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1990. Vuelta, año XV, n2 170, enero de 1991.

<sup>68</sup> Alfonso de Toro. “Posmodernidad y Latinoamérica”, en Revista Plural, número 233, México, 1991.

Una falsa impresión de continuidad es lo que se genera con este modelo. Por un lado, en lo que corresponde a Ego, debido a que arroja al mundo un producto que quiere comunicar pero no sabe si lo hará- No le interesa porque no es su fin desglosar su obra en algo digerible: la obra comunica porque sí. Si de algo tiene conciencia lo posmoderno es que el saber artístico está permeado por el caos. Nos apegamos a esta lógica, dado que si el acto de comunicar es un proceso de creación de significados y significantes (producción de señales indicativas) nada nos asegura que este producto sea ordenado en su resultado y/o ordenado en la recepción del otro.

Así, el arte posmoderno, se enfoca de una manera más fuerte en la necesidad de que tanto Ego como el Alter acepten (al tiempo que actúen) frente a las fracturas del esquema comunicativo: el arte posmoderno prioriza las aristas del proceso. Consecuencia de esta intención es la doble productividad, que coloca a los procesos creativo y receptivo en una balanza, que si bien no es totalmente equilibrada, busca la interacción de ambos actores a través de la participación. Un *homo ludens*.

Con este posicionamiento, el arte posmoderno intenta cuestionar la validez de las formas “legítimas” de recibir la obra artística, al tiempo que coloca a la experiencia como “eso” que hacía falta en la integración del proceso creativo. De este modo, la interpretación sirve como forma de experiencia comunicativa y creativa: un regreso al grado cero de la escritura, la concepción de que el texto no es una unidad sino una serie de fracturas, y ante todo es un mapa.

Esta concepción genera, en el proceso poiético, quitar al autor de la carga que implica safarse del “súper yo” al cual estaba atado; y por otra parte, en el proceso receptivo, la construcción de una red subjetiva de vínculos por parte de Alter. En pocas palabras, esta estética de fuerzas destruye los roles limitados de Autor-Receptor.

La autoreferencia también interviene en el cariz de la narrativa posmoderna, y puede ser entendida desde la exposición y denuncia del

esquema comunicativo de la creación (mostrando las fracturas del proceso o "ficcionalizándolos"), o como el rechazo del arte a usar una referencia inmediata. El arte posmoderno crea su propia realidad más que imitarla.

Lyotard considera que el arte posmoderno "alega lo impresentable como contenido presente, indaga presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo impresentable".<sup>69</sup>

Otra forma de desenmascarar el falso continuum consiste en despojar el arte de su función monumental de trascendencia y devolverle su carácter ornamental, dejar que, incapaz de generar por sí mismo la performatividad social que la estética tradicional le impone, actúe su esencia decorativa; asumir la fuerza de su dimensión técnica o dinámica, y dejar que la obra comunique su levedad de una manera rápida y múltiple, despojada ya de la neurosis de "exactitud" que implica la concordancia entre contenido y expresión.

La conciencia de lo impresentable en el arte posmoderno, mostrada ya sea como conciencia de catástrofe, como propuesta de un nuevo espacio basado en la doble productividad como autoreferencia radical o como una nueva ornamentalidad de la obra y que constituye su estética de las fuerzas, responde a una resistencia al discurso.

Las consecuencias del cariz antidiscursivo del arte posmoderno pueden llevarnos al pasmo, o la incapacidad de comunicar; o en la fracturación, o sea la heteroglosia. El silencio, como posibilidad, siempre está latente en este tipo de discurso, sin embargo no puede evitarse. En el caso de la fragmentación, el arte posmoderno puede explicarse como una liberación de los límites semióticos que aislan a las artes. A través de esta posibilidad, el arte posmoderno es capaz de buscar un espacio cada vez más incluyente que a su vez acepta la difuminación de los límites autor-público, una revaloración de la estética de las formas, así como una apertura de los signos que

---

<sup>69</sup>Jean François Lyotard. Op. Cit. p. 45.

conduce a una mayor libertad de las artes. Por el lado del receptor, esto posibilita que él también juegue y cree su propio reglamento de interpretación.

Al usar esta estética de las fuerzas, el arte posmoderno fija de forma diferente en el panorama de lo que expresa. En primera instancia, le es posible operar por discontinuidad. Avalada la falsa homogeneidad de la obra artística, el artista posmoderno puede "despreocuparse" por la forma en dos sentidos: en el sentido mismo de la presentación y en el sentido performativo. No tiene por qué operar según reglas genéricas y tampoco cuestionar la función performativa que, por otra parte, le ofrecía una estética más, digamos, tradicional. No tiene por qué vender un falso panorama de continuidad, sino construir uno que está más allá de la obra y de su proceso de recepción. Puede, por otro lado, presentar la discontinuidad de los procesos involucrados, incluso puede ahora auto-referirse a ellos.

Dado que no está obligado a la exactitud formal, el artista posmoderno puede también "despreocuparse" por la continuidad lógica de su discurso. La expresión ya no está restringida, incluso puede hasta desaparecer; en todo caso, puede renunciar a lo absoluto, al sentido: la ausencia de los parámetros de verdad y perfección se le ofrece al artista como un balcón que se abre hacia todas las libertades: si el error no existe, todo está permitido. Además, la desaparición de la camisa de fuerza performativa no invalida la idea misma de forma, sino que la alivia: se puede seguir utilizando por el puro placer que produce, se convierte en juego, y el juego puede operar por discontinuidad, autoreferencia, contradicción o exceso; pero también, puede incluir la permutación y la aleatoriedad.

El arte ya no tiene que morir en el falso *continuum*, sino que invita, incluso con operaciones como el corto-circuito, a nuevos y múltiples espacios.

La obra no se dirige ya hacia un público sino contra sus hábitos. Por medio de la ironía, la inversión de los valores tradicionalmente atribuidos a su hacer, por el uso de estrategias de choque, el arte posmoderno convoca al

lector a definirse a sí mismo, en función de esta nueva visualización de lo real.

## **2.2 Narrativa y posmodernidad**

Acercándonos más al tema que nos concierne, la conexión entre el discurso narrativo contemporáneo y su relación con el lector, antes es necesario esclarecer algunos conceptos. El vínculo entre narrativa y la condición posmoderna es un tema visitado entre los estudios literarios actuales, y es interesante notar que los debates entre posturas críticas resultan de igual forma enmarañados como las visiones de filósofos y teóricos.

Una de las premisas que tiene la literatura posmoderna es que si bien la escritura y el texto es algo diferente del mundo real, sólo podemos ingresar a ésta vía lecturas de textos y escrituras. La literatura posmoderna se rige por una estética de fuerzas, que asevera que es el lector, y no el “autor” quien produce la obra literaria. Esto presenta un shock que invierte no sólo el modelo comunicativo básico de Emisor-Receptor, sino que sus implicaciones son de tipo ontológico y hasta político (sobre quién es el que toma las decisiones acerca del camino a seguir en una obra). Esta visión insta a reconocer de forma crítica fenómenos como la teoría de la recepción, el cuestionamiento de la figura del emisor como productor y autor de un texto-mensaje comunicativo, así como la exigencia de competencias nuevas en quien lee: la existencia de una doble productividad, vínculos no relacionados al sentido del mensaje, así como el grado cero de la interpretación.

Con esto, afirmamos que la narrativa posmoderna demanda otras competencias comunicativas. Como ya se había planteado en el primer capítulo, una idea pretende ser comunicativa pero una vez que la soltamos deja de ser responsabilidad del emisor su efectividad o no. En esta postura, es necesario que consideremos que el emisor-narrador no es dueño de su texto. Una comunicación cercana a lo deconstructivo nos acercará más a

este juego entre narrador-lector para que las fuerzas mismas de la narración se enriquezcan y fluctúen: pensar la comunicación como neguentropía, capaz de surfear en la inestabilidad del sentido. Este tipo de literatura está consciente (o lo hace sin saberlo) que la estética de la representación ha minado la comunicación de estas fuerzas ha provocado la pasividad del lector, uno que espera una obra cerrada.

Entonces, la capacidad de la obra se amplifica potencialmente, por un lado, y por otro, la competencia del receptor-lector cambia de forma inevitable. Resultado de esta operación, la literatura posmoderna propone tornar al lector también en un productor de sentidos, un lector que crea. En este sentido, la lectura es entendimiento del mundo, pero también es creación de éste, de la memoria. La escritura, entonces, es creación y recepción. Consciente de la autoreferencialidad, el autor tiene mayores libertades creativas.

En otro aspecto, no es poca cosa, la literatura posmoderna toma las producciones del otro para darles un nuevo sentido a través de la intertextualidad<sup>70</sup>. Esta práctica ofrece la posibilidad de dar nuevos contextos

---

<sup>70</sup> Desde la perspectiva de la intertextualidad, una escritura no sólo es el vehículo de una significación codificada, sino parte de una red de conexiones que el lector produce en el momento de reconocer el texto. El cariz de todo texto es ser una suerte de pre-texto para el inicio de las nexos intertextuales de cada lector virtual.

Evidentemente, los procesos de interpretación, apropiación de sentido y producción de asociaciones significativas que dan lugar a la existencia de la intertextualidad sólo pueden ocurrir en el ámbito de la cultura contemporánea. Es decir, la intertextualidad es un proceso característico de la cultura moderna y posmoderna, como en el caso específico de la parodia, la metaficción o el pastiche. Sólo puede haber imitación, reflexión o asociación entre diversos elementos de una determinada tradición cuando existe ya una tradición establecida, a la que llamamos, por razón natural, la tradición de lo clásico. Pero hoy en día la complejidad cultural es aún mayor que en otros momentos de la historia. La tradición que hemos heredado es la tradición de la ruptura, no sólo de la ruptura ante lo clásico, sino de la ruptura ante la misma ruptura anterior. Ésta es la tradición de lo nuevo, la tradición de la modernidad. Y ante la coexistencia, en la mente de todo receptor de signos, de elementos propios de ambas tradiciones contradictorias entre sí -la tradición clásica y la tradición moderna- nos encontramos sumergidos en lo que llamamos, a falta de un mejor nombre para hablar de lo paradójico, el espacio cultural de la posmodernidad.

a elementos elegidos al fracturar materiales o conceptos de la cultura en general. El plagio, la cita inexistente, la ironía, el pastiche, son operaciones propias de la práctica intertextual, y herramientas que enriquecen un mensaje comunicativo, al tiempo que claman la disolución del concepto de originalidad.

Como en nuestra práctica diaria retomamos discursos, frases, ideas, hasta concepciones del mundo completas de otros individuos. Por ejemplo, cuando decimos “Pásame la sal” otro sujeto, estamos usando palabras, signos de cortesía que adoptamos de alguien más. En la obra escrita esta estrategia opera de la misma forma, el autor, visto como “bricoleur”, trabaja con materias expresivas ya elaboradas, con pedazos de obras, cascajo, trazas, huellas, y elabora su texto con base en un universo textual ya existente. La obra adquiere una multiplicidad de voces.

Tomaremos como ejemplo la bien conocida historia de Alexandre Dumas padre, quien aprovechaba su condición de novelista famoso para contratar “negros” (siendo Maquete el más conocido) que hicieran historias, para que después él les diera su “toque mágico” (y nombre de pasada). Los “negros”, a pesar de no figurar como autores, son parte de la obra.

Regresando a la noción del emisor, el autor-narrador asume el papel de compilador y editor de las materias narrativas al interior del mundo ficticio. No es un inocente colector de textos preexistentes, sino un activo productor de discurso intertextual, operando desde un material que altera intencionalmente

---

Es así que la intertextualidad -y la responsabilidad última del receptor como generador de significación- es un fenómeno claramente posmoderno. Todos somos, lo sepamos o no, ciudadanos por derecho propio de este espacio de la combinatoria ilimitada. La misma semiosis ilimitada parece haber adoptado en nuestros días la forma de una intertextualidad ilimitada. Todo texto remite a otro texto o a las reglas genéricas (archi- textuales) que lo hicieron posible.

Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual. Todo texto, a su vez, es parte de un conjunto de reglas de enunciación a las que podemos llamar discurso, y el estudio de la intertextualidad es también el estudio de la relación entre contextos de significación.

para exacerbar las confrontaciones múltiples y para producir un efecto (tan sólo un efecto) de realidad total.

La ficción del sujeto creador se torna en robo (o préstamo). La toma de citas y extractos, la acumulación, la repetición de imágenes preexistentes, trastornan las nociones de originalidad, autenticidad y presencia. En este sentido, la literatura posmoderna realiza una parodia de la realidad (no es mimesis) y nos muestra lo inestable que es el proceso de significación.

Las características fundamentales de la literatura considerada posmoderna son el cariz apocalíptico, irracional, y sobretodo, abierto de los textos. De esta forma, la visión crítica ya no sólo se enfoca en el análisis estructural de los textos, sino que también arroja a las estrategias que el lector experimenta al leer una obra. La narrativa posmoderna tiene entre sus postulados, además de las características mencionadas, subjetividad, la heterogeneidad, la ironía, el humor, la multidiversidad, la recepción, la búsqueda de la totalidad, la fragmentariedad, el collage, la intertextualidad y la deconstrucción.

Estos últimos procedimientos no son propios de la narrativa posmoderna, sin embargo, sí pueden considerarse propios de ésta en la manera en que se emplean. Es bien sabido que el Quijote toma como punto de partida las novelas de caballería, las parodia. La deconstrucción del modelo y género medieval es evidente en la novela, así como el diálogo que entabla con otras obras del estilo. En el caso de la posmodernidad la referencia literaria usada es citada sólo al inicio de una obra, para después ser reelaborada al grado de crear algo totalmente nuevo y a la vez mezcla de otros textos. Un ejemplo de ello es el cuento "Pierre Menard, autor de el Quijote"<sup>71</sup>.

En la posmodernidad, a diferencia del proyecto moderno, que se valía de discursos, estéticas y filosofías excluyentes, la búsqueda de la totalidad se realiza a través de la cohesión de códigos que son todos válidos. Siendo el

---

<sup>71</sup> Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor de El Quijote", en *Ficciones*; Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 41.

pionero de la estética posmoderna literaria, en “El idioma analítico de John Wilkins”<sup>72</sup>, “El jardín de los senderos que se bifurcan” o “La Biblioteca de Babel”, Borges también pone las bases de la teoría del rizoma que posteriormente darían a conocer Deleuze y Guattari, así como el de la misma deconstrucción derridiana<sup>73</sup>.

### 2.3 El caso latinoamericano

Si bien, el término posmodernidad es en sí escurridizo, la ficción es un terreno en el cual se han definido muchas de sus características.

Se ha considerado, ya lo mencionamos, a Jorge Luis Borges como uno de los principales exponentes y precursores de la ficción posmoderna, pero es hasta la década de 1960 cuando esta definición adquiere más seguidores. Núria Vouillamoz coincide con ello:

"Borges formula, desde la narrativa, una de las ideas teóricas vertebrales en los estudios posteriores: la plurisignificación del discurso literario. Lo que hace en su cuento 'Pierre Menard, autor del Quijote' no es más que poner en práctica lo que Barthes, más de veinte años después, postulará en su *Crítica y Verdad*: 'Hacer una segunda escritura con la primera

---

<sup>72</sup> *Ibíd.* “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Otras Inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.

<sup>73</sup> En estos textos, como en otros del escritor argentino, el lector se enfrenta a un nexo asignificante de signos, en el cual éstos crean una red en la cual la relación convencional, entre significado y significante, se desvanece. En este caso la intertextualidad o huella se torna en rizoma. La intención del autor implícito es crear un texto totalmente nuevo a partir de los textos citados. En este sentido, el autor implícito se encuentra en la tradición intelectual de aquellos autores mencionados y la codificación ambigua es un signo más que el lector implícito debe descifrar para descubrir la afinidad literaria e intelectual con textos pasados. Los textos falsos atribuidos a autores existentes pueden haber sido creados por ellos o no, lo cual no implica algo esencial, debido a que en el intertexto permanecen elementos y la tradición literaria de dichos autores. Es así como Borges deconstruye las obras citadas: ubica primero cuál es la estructura de tales obras y las lleva al siglo XX sin imitarlas o destruirlas, las cambia a tal punto que resulta casi imposible reconocerlas, ampliando asimismo las posibilidades de contenido. El punto de unión ficticio o verdadero entre los textos de Borges y aquellos por él citados no es más que un nudo más en el rizoma. No es un punto de partida ni tampoco uno de llegada, es simplemente un punto común con ramificaciones en diferentes sentidos y direcciones.

escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos: ”<sup>74</sup>

Con la publicación de *El jardín de los senderos que se bifurcan*<sup>75</sup>, Borges abrió la brecha a los conceptos y problematizaciones sobre lo intertextual y la polisemia de los textos. Es cierto que la literatura del llamado “boom latinoamericano”, con técnicas provenientes de la vanguardia europea y de los modernistas estadounidenses de principios del siglo XX, puso en el mapa a este tipo de narrativa. Muchas de estas obras tuvieron cierto cariz irónico, al tiempo que reflexionaban sobre la escritura misma.

*Cien años de soledad*, de García Márquez; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *Cambio de Piel*, de Carlos Fuentes; *Los Relámpagos de Agosto*, de Jorge Ibarguengoitia; *Palinuro de México*, de Fernando del Paso; o *Morirás Lejos*, de José Emilio Pacheco, son algunos ejemplos de esta narrativa “nueva”.

En México, particularmente el cuento, fue uno de los textos que registró diferencias con la narrativa de la década de los cincuenta y cuarenta. El ya mencionado Ibarguengoitia, aunado a otros autores como Augusto Monterroso y José Agustín, mostraron cualidades para dotar a sus textos de un humor que, posteriormente, sería una de las características de la narrativa posmoderna, como el uso párodico de las convenciones genéricas a través de la intertextualidad. Los escritores que se gestaron en la década de 1970 fueron una generación que enfrentó un mundo latinoamericano distinto al que la novela contemporánea representó según los modos del superrealismo. La ironía y la sátira eran dos de sus armas preferidas, y el uso de éstas en la manipulación de productos culturales convencionales de representación, fue una de sus características más hondas.

---

<sup>74</sup> Núria Vouillamoz. *Literatura e Hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Paidós Papeles de Comunicación, Barcelona, 2000, p. 41

<sup>75</sup> Actualmente fusionado en el libro llamado *Ficciones*.

Así, géneros y subgéneros como el thriller, la novela negra, la novela policiaca, la novela de aventuras, la novela erótica, y otras convenciones literarias, conviven con un cariz autobiográfico, testimonial y de pesimismo.

#### **2.4 Roberto Bolaño**

El escritor chileno es un ejemplo de la construcción de un tipo de literatura heredera de Borges como del Boom latinoamericano. Su obra cumbre (y la más premiada), *Los Detectives Salvajes* es una novela de más de 600 páginas que asombró en su tiempo al mundo de las letras no sólo por su tamaño (inusual en un mundo lleno de obras cortas y light), sino por su estilo surrealista y a la vez laberíntico.

Con su exploración expresiva tanto del relato como de la estructura narrativa, *Los Detectives Salvajes* se establece como un modelo del nuevo sistema representacional latinoamericano. La lectura de esta novela, el análisis de los medios narrativos particulares que introduce, así como la visión de género literario que entregan sus medios, puede hacer posible la descripción de la realidad que representa su sistema narrativo.

*Los Detectives Salvajes* tiene sus cimientos en la multiplicidad de relatos y de voces. Las vidas de Arturo Belano y Ulises Lima nunca son dibujadas por ellos mismos, lo cual nos brinda siempre una sensación de desarraigo, de algo inacabado. Siempre son otros narratarios quienes describen toscamente sus rasgos físicos y su forma de ser.

La arquitectura de la novela no es tradicional o digamos, circular, sino que posee una estructura arbórea o rizomática, y a la vez rompe con el contrato implícito entre lector y creador. El eco borgeano viene de dos cuentos incluidos en *Ficciones*, especialmente “Examen de la obra de Herbert Quain”, en la cual uno de sus personajes (quien da nombre al título de la obra), expone su novela como un artificio:

Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de otra posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta, pues, de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas naturalmente). De esas novelas, una es de carácter simbólico; otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. (...). Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario (...) y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas.<sup>76</sup>

El orden ramificado y de vez en vez confuso del texto borgeano parece tener eco en la obra de Bolaño, sólo que, a diferencia del autor argentino, el chileno sigue un orden cronológico en las descripciones de los narratarios de *Los Detectives Salvajes*.

La muerte de Cesárea Tinajero, el ideal de juventud de Ulises Lima y Arturo Belano, desencadena que los poetas caigan en el escepticismo y el nomadismo. Ya hacia el final de la obra, comprendemos que el eje rector de los poetas, la ausencia de Cesárea Tinajero, es un vacío, algo indecible. La imagen que crea Bolaño se une así a la inestabilidad de la búsqueda de un significante definitivo a lo largo de la obra. Ese concepto encaja con la afirmación de Lacan acerca de que todo arte “todo arte se caracteriza por cierto modo de organización alrededor de vacío”<sup>77</sup>. Así, ese no-lugar a donde van nuestras pulsiones, lo que buscamos tiene implícito un vacío, y sólo puede ser representada con otra cosa.

---

<sup>76</sup> Jorge Luis Borges. “Examen de la obra de Herbert Quain” en *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 80-81.

<sup>77</sup> Jacques Lacan. *El problema de la sublimación: Breves comentarios al margen*, en Seminario Libro 7, *La ética del psicoanálisis*. Paidós. p 160.

La literatura contemporánea está estrechamente ligada al vacío. El caos, forma inconclusa, arbórea, con saltos temporales vuelve a este tipo de obras un reto para el lector promedio. La transmisión de signos no queda atada al escritor. Como indica Andrés Amorós:

Una realidad oscura, contradictoria, exige ser expresada también de una forma oscura, desconcertante. De ahí la dificultad que muchas novelas contemporáneas presentan para el lector medio. Éste no recibe ya un mensaje claramente expresado, sino que es invitado a penetrar en un laberinto sugestivo. Es incompleta la presentación del escenario y los personajes. Éstos actúan muchas veces de forma inconexa o contradictoria.<sup>78</sup>

Este tipo de obras se enfocan en el carácter descentrado del individuo moderno y posmoderno: alguien desarraigado del mundo, el cual, no puede (o no quiere) explicarlo si no es de una forma parcial, relativa. La novela y cuento contemporáneos, en los que se inscribe *Los Detectives Salvajes*, pretenden ser un juego y desafío para el lector. El ya mencionado “Quain” borgeano y la misma *Rayuela* son ejemplos de ello. Incluso, el mismo Bolaño afirmó que el autor de *Las Armas Secretas* fue una de sus influencias literarias. Por cierto, Cortázar distinguía entre dos tipos de lectores: uno “hembra”<sup>79</sup> y otro “macho”. El “lector hembra”, apunta el argentino, mantiene una actitud acrítica, pasiva y se deja engatusar por el texto; en tanto que el “lector macho” es crítico, activo y colabora con la lectura. ¿Con cuál más nos identificamos como receptores ante la obra de Bolaño?

---

<sup>78</sup> Andrés Amorós. *La novela del siglo XX. Mundo inquietante*, en *Introducción a la novela contemporánea*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1981. p. 52.

<sup>79</sup> En el argot argentino, “hembra” también significa prostituta.

### Capítulo 3. Análisis de *Los Detectives Salvajes*

### 3.1 Los niveles comunicativo-literarios

*¿Para qué sirve un lector si no para destruir la literatura? Y nosotros, que no queremos ser lectores-hembra ¿para qué servimos si no para ayudar a esa destrucción?(...) ¿Pero y después, qué vamos a hacer después?*  
Julio Cortázar

A diferencia de la oral, la comunicación escrita no está sometida a los conceptos de espacio y tiempo, y la interacción entre el emisor y el receptor no es inmediata, e inclusive puede no generarse nunca. En el caso de la literatura la comunicación se ve enriquecida en sus posibilidades expresivas, complejidad gramatical, sintáctica, pero tiene una diferencia abismal de la comunicación cara a cara o directa a través de medios como el teléfono, chat, videollamadas, etcétera: en ésta hay una ausencia, la de Ego y Alter, además de que el envío, recepción estaban diferidos. Antiguo (todavía hechos por algunos románticos y avaros), el envío de cartas era recurrente.

En el caso de la ficción, todo el tiempo, como reflejo de situaciones cotidianas, escritores emplean el acto de comunicar entre sus narratarios: se envían cartas, hablan por teléfono, incluso retan al lector a meterse al texto mismo. La escritura de textos permite que una figura imaginaria que cada actor de la comunicación se traza del otro tenga una vigencia más intensa de lo que ocurriría en un enfrentamiento "en vivo" de las partes. El escribiente y su lector están respectivamente ligados con la misiva a un ausente y la misiva de un ausente.

La escrituración del pensamiento transforma la fantasía en un acto, avalado por el uso de la hoja, de la tinta, de un sobre, de un libro, de una tablet, de una pared, cualquier soporte. Un ejemplo de ello nos lo da Julio Cortázar. En el cuento *Botella al mar*, el escritor argentino se ficcionaliza como remitente de una supuesta carta dirigida a la actriz de cine Glenda Jackson (quien se

vuelve el *leiv motiv* del cuento *Queremos tanto a Glenda*<sup>80</sup>), y realiza el artificio de la carta que no necesita llegar a su destinatario real para cumplir su función comunicativa: "Es así, pienso, que se operan las comunicaciones profundas, lentas botellas errando en lentos mares, tal como lentamente se abrirá camino esta carta (...) si a mi manera le estoy escribiendo este mensaje, usted que acaso no lo leerá jamás es la que me está obligando, la que tal vez me está pidiendo que se lo escriba"<sup>81</sup>. Para entender el texto del que hablaremos en este capítulo y su conexión con la deconstrucción, y como ejemplo de comunicación, primero es necesario desmenuzarlo estructuralmente.

¿Qué implica enfrentarnos a la lectura de un texto con el fin de encontrar su significado y adueñarnos de su último significado, si es que éste existe? Este planteamiento clásico de la apropiación de la escritura (llámesele imagen, texto, sonido, gesticulación) es producto de una concepción determinada sobre el lenguaje, la cual viene de tiempos de la modernidad. Para las teorías convencionalistas, la palabra no es más que un signo establecido por convención y exclusivo de los hombres, construido desde la pura intencionalidad subjetiva, en el que un signo equivale al objeto del que ocupa su lugar.

Dentro de un texto narrativo, Genette<sup>82</sup> divide tres niveles de análisis: la historia, o cúmulo de hechos o acontecimientos narrados, presentados de acuerdo a un orden lógico y cronológico; el relato, o discurso que pone de manifiesto una historia, y la narración, que es el hecho que convierte a la historia en relato.

---

<sup>80</sup> Julio Cortázar. *Queremos tanto a Glenda*, Editorial Suma de Letras, Madrid, 2004.

<sup>81</sup> *Botella al mar en Cuentos Completos II*. Editorial Alfaguara, México, 2011, p. 451-452.

<sup>82</sup> Gérard Genette. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.

En apartado describiremos las tres partes de *Los Detectives Salvajes: Mexicanos perdidos en México*(1975), *Los detectives salvajes* (1976-1996) y *Los desiertos de Sonora* (1976).

La primera parte refiere el ingreso del personaje Juan García Madero al grupo literario llamado realismo visceral, del cual Ulises Lima y Arturo Belano son los conductores. La segunda parte describe momentos de 53 personajes que tienen o algo tuvieron que ver con Arturo Belano y/o Ulises Lima poco antes de que éstos desaparecieran del Distrito Federal. En tanto, la última parte es la continuación del viaje de García Madero, Ulises Lima, Arturo Belano y Lupe al desierto de Sonora (trasunto de Ciudad Juárez), donde buscarán a Cesárea Tinajero, la mítica fundadora del realismo visceral o realvisceralismo. Los hechos de estas tres partes abarcan, en total, desde 1968 hasta diciembre de 1996.

*Grosso modo* señalaremos que algunos de los espacios en los que se ubica la obra son en su mayoría calles de la Ciudad de México en el primer apartado. En tanto, en el segundo, aparecen más de una veintena: Santiago de Chile, Sonora, Distrito Federal, Pachuca, Londres, París, Port Vendres, Girona, Andratx, Calella del Mar, Malgrat y Barcelona, en Cataluña; San Diego, Luanda, Angola; El Cairo, Monrovia y Brownsville, en Liberia; Nepal, Viena, Managua y Tel-Aviv.

El siguiente nivel de análisis aborda el discurso que cuenta los hechos de la narración. El relato empieza y termina con un fragmento del diario de Juan García Madero. El segundo apartado consta de cerca de 93 monólogos de 53 personajes diferentes, y todos tienen el mes, lugar de ubicación, así como el nombre del personaje a quien corresponde y contiene un supuesto orden cronológico y temático.

El tiempo total del relato de *Los Detectives Salvajes*, o sea, el tiempo que tarda la enunciación del discurso narrativo, abarca del 2 de noviembre de 1975 hasta diciembre de 1996. El modo del discurso narrativo, lo que Genette

llama estructura enfática del discurso que da cuenta de los hechos, señala la distancia y focalización del relato. En los apartados primero y último, la distancia del discurso con respecto a la historia es levemente mayor que en los metarrelatos<sup>83</sup> de la segunda parte. El diario íntimo integra al discurso directo, la transcripción de los objetos y las acciones, el discurso interior, subjetivo, del narrador. En el diario de García Madero la transposición de discurso directo e indirecto hace imposible distinguir entre hechos objetivos y subjetivos. Al igual que en los monólogos de la segunda parte, se produce una confusión entre relato y hechos de la historia, mostrando que, para los narradores, todo evento es inseparable de las diversas connotaciones del enunciado que lo cuenta. La ambigüedad entre quién dice qué y el contenido de lo que comunican es una constante en la novela.

Cual Juan Preciado cuando va a del foco de la buscar a su padre y no lo encuentra, Ulises Lima y Arturo Belano se tornan distantes narración. Los protagonistas prácticamente son invisibles, y si sus huellas(diseminadas u ocultas) perduran es porque son nombrados por distintos narradores. En general, Bolaño realizó una obra en la que un signo último no cabe. La última figura del libro, un cuadro punteado, que se indica a sí mismo y parece contener todos los vacíos referenciales de la novela. En ese sentido, el relato se torna en un discurso centrípeto<sup>84</sup>: nuevo y reiterativo cada vez.

---

<sup>83</sup> Un metarrelato se refiere a un esquema de cultura narrativa global o totalizador que busca organizar y explicar conocimientos y experiencias. La metanarrativa será, por tanto, una historia más allá de la historia, que es capaz de abarcar otros "pequeños relatos" en su interior, dentro de esquemas abarcadores, totalizadores, trascendentes o universalizadores.

Según el planteamiento crítico de la metanarrativa propuesto por Lyotard los metarrelatos son asumidos como discursos totalizantes y multiabarcadores, en los que se asume la comprensión de hechos de carácter científico, histórico y social de forma absolutista, pretendiendo dar respuesta y solución a toda contingencia.

<sup>84</sup> Es un tipo de discurso que tiende a volver, como a un objeto discursivo, sobre el mismo sujeto que lo enuncia.

En la novela, el punto de vista o focalización del relato nunca se acerca a sus objetos de discurso, que son el personaje de Cesárea Tinajero, en las partes primera y tercera, y Ulises Lima y Arturo Belano en toda la obra. En relación a los hechos de la historia de estos peculiares personajes, la focalización del relato se aleja de ellos, rumbo al centro de los personajes sujetos del discurso narrativo.

La focalización interior, presente en cada una de las partes de la novela, expresa una y otra vez el carácter centrípeto del relato. Sin embargo, la focalización interna, en personajes de importancia aparentemente menor en los hechos de la historia, nos da cuenta que este carácter se descompone en pequeños centros, en subjetividades secundarias.

Esta multiplicidad discursiva descarta la existencia de un gran núcleo histórico.

Negada toda confianza en la referencialidad, en la relación de transparencia entre historia y discurso, el camino para tener acceso a esta verdad no es la observación ni el lenguaje, sino el sujeto. Cada intento de referir una historia exterior, la del real visceralismo, a través del discurso de García Madero así como de los otros 53 metanarradores, queda estéril, sin poder evitar insistir en sí mismo, en la subjetividad de cada narrador.

El cariz detectivesco del título de la novela, que puede remitir a una investigación, a un crimen, le brinda coherencia al permanente alejamiento del foco del relato con respecto a Belano y a Lima. En la novela, los espacios en que el relato deja sueltos pretenden ser llenados con la identidad del narrador. Este tercer nivel de análisis del texto narrativo es el que Genette reconoce como la narración, la cual se refiere a la instancia comunicativa que produce el relato, que a su vez articula la historia.

Por su cariz comunicativo, la narración está constituida por dos polos: un narrador y un narratario de los relatos que se cuentan, los cuales se pueden

mirar sólo al desentrañar el tejido que conforman las diferentes capas del acto narrativo mismo: sus protagonistas, sus determinaciones espacio-temporales y las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato.

En la primera y en la tercera parte de la novela, la voz del narrador o sujeto productor del relato corresponde, explícitamente, a Juan García Madero. En cambio, en la segunda parte, los 53 personajes distintos enuncian distintos relatos enmarcados por el relato principal, el cual está organizado por un narrador casi omnisciente, cuya única marca de existencia narrativa son los encabezados que identifican, fechan y ubican los metarrelatos, por ejemplo: Susana Puig, calle Josep Tarradellas, Calella del Mar, Cataluña, junio de 1994<sup>85</sup>.

De este modo, el lector puede acceder al nombre y a la situación enunciativa de los metanarradores, pero no a la identidad del narrador casi omnisciente que los recoge y organiza.

Todo artificio implica la presencia de una subjetividad. En ese tenor, la obra oculta una supraconciencia narrativa que despliega en el tiempo los diferentes metarrelatos sobre Belano y Lima, continuamente de regreso sobre un metarrelato central, el discurso de Salvatierra.

De tal forma, esta supraconciencia compara los múltiples relatos con el relato de Amadeo Salvatierra para obtener algún tipo de conclusión. O, mejor dicho, para provocar en la conciencia de un narratario —o en dado caso, el lector— la reconstrucción del futuro del real visceralismo. Existe una continuidad entre el narrador del segundo apartado y el primero, la cual que da fijada vía una actitud, digamos, revisionista, ante el relato. Sin embargo, a diferencia de la voz de Juan García Madero en el primer apartado, la voz del narrador en el segundo apartado depende de las voces de los otros.

---

<sup>85</sup> Bolaño, Op. cit. 463.

El poema de Cesárea Tinajero (*Sión*) nos lleva al problema que planteamos a quien el sentido comunicativo-narratológico: que el significado es un concepto que posee una variedad de direcciones, el cual está negado que el mismo está negado para una interpretación “cerrada” del lector-receptor. En ese sentido, la obra juega con una ambigüedad buscada.

Una descripción de la historia, relato y narración de la novela nos indica al tiempo que niega que pueda existir un significado último<sup>86</sup> a través del que se pueda interpretar. Por ende, *Los Detectives Salvajes* mantiene ese carácter inestable debido a esa negación del significado.

Según la tipología genettiana, el análisis de la novela contiene dos observaciones formales que se escapan de la sistematización estructural hacia el modo en que el lector lee el la novela, el cual exige la participación de éste para construir el texto bolañesco. Es el lector quien debe hallar el rol del narrador en la historia, así como aquel que debe fijar el discurso, su estatus y la historia que cuenta.

La historia que se relata en *Los Detectives Salvajes* es una en la que diversas búsquedas nunca terminan. El diario de García Madero inicia con un “Volví al bar de la calle Bucareli pero los real visceralistas no han aparecido. (...) ¿No los volveré a ver más?”<sup>87</sup>.

Tenemos conocimiento que García Madero no se reunió con Belano y Lima a su regreso del desierto sonorenses, dado que ellos viajaron a Europa por esas fechas, y sobretodo porque él entrevista a los personajes en busca de los poetas infrarrealistas. De lo que uno como lector no está seguro es si los tres finalmente se reúnen. Ya hacia el final del texto, el mismo García Madero muestra su miedo a la definición (en este caso, a la muerte que posiblemente

---

<sup>86</sup>Es decir, una relación correspondiente entre un enunciado (el significante literario) y la realidad (su significado referencial).

<sup>87</sup>Ibíd p. 18.

sufrirá a manos de su perseguidor): "Algún día la policía encontrará a Belano y a Lima, pero a nosotros nunca nos encontrará".<sup>88</sup> Este tipo de declaraciones, monólogos y diálogos permean toda el segundo apartado de la novela. El fondo detectivesco de la búsqueda de García Madero (quien persigue las huellas de Belano y Lima), de Belano y Lima (quienes persiguen las huellas de Cesárea Tinajero), y las diferentes búsquedas de las 53 voces del apartado *Los detectives salvajes* (1976-1996) enmarcan una búsqueda que metaléptica: el yo lector, el receptor de la obra de Bolaño debe descubrir por qué García Madero busca a Arturo y a Ulises. Así, la arquitectura de la novela se erige sobre la imposibilidad de una iterabilidad del signo.

El mutismo que constituye el *súmmum* de *Los Detectives Salvajes* es a la vez una paradoja: el silencio y la imposibilidad de crear significados son descritos a través del uso de la palabra. La incapacidad de creer en el lenguaje es una constante en la obra: "Es difícil contar esta historia. Parece fácil, pero si rascas un poquito te das cuenta enseguida que es difícil"<sup>89</sup>. Para avanzar a otro tema que nos interesa analizar dentro de este trabajo (la interpretación y comunicabilidad última del texto) es conveniente detallar cómo es que este silenciamiento en la obra causa un efecto en el lector. La obra tiene este mutismo tanto en la historia como en los discursos y en las narraciones, el cual es el principal freno hacia la adquisición de significados finales. Esta característica comunicativa de la obra, propia de la literatura contemporánea, busca una construcción de sentido a través de sus silencios. Pero ¿cuál es esa mentada unidad? Visto como ausencia, censura o mutismo, este mutismo puede verse como un rechazo a comunicarse o en el mejor de los casos, una interrupción del texto.

---

<sup>88</sup> Ibid. p. 608.

<sup>89</sup> Ibid. p. 526.

El discurso en el diario de García Madero en el primer apartado de la novela nos habla también de este mutismo. Aquí, nos da cuenta de su búsqueda, significados en medio del silencio, aunque su impaciencia le gana terreno:

Volví al bar de calle Bucareli pero los realvisceralistas no han aparecido. Mientras los esperaba me dediqué a leer y a escribir. Los habituales del bar, un grupo de borrachos silenciosos y más bien patibularios, no me quitaron la vista de encima.<sup>90</sup>

Derrotado, García Madero, se da cuenta que no puede entrar al código de sus colegas real visceralistas sino hasta que se une a ellos a través de ese mutismo, lo cual ocurrirá hasta el segundo apartado. Aquí, es tarea del Alterlector-detective-productor de sentido fijar si el mutismo de García Madero es un rechazo a comunicarse o a un indecible. Ya no vemos más participaciones a través de la palabra escrita de García Madero, no sin antes observar una serie de imágenes figurativas enigmáticas iniciadas en la página 574. Los chistes que se sobreponen al discurso narrativo de García Madero no son fortuitos dentro de la historia.

Una de las imágenes<sup>91</sup> (que no resolvemos en primera instancia hasta que García Madero explica de qué se trata el enigma) muestra un funeral. Ninguno de los presentes descifra el mensaje visual, hasta que Belano habla. La nombra “Cuatro mexicanos velando un cadáver”. Los demás compañeros asintieron.

En la comunicación, dice García Masip, “yo estoy porque no estoy (y así me comunico) o al comunicar (me) digo estando que no estoy, me ‘falto’ a mí mismo.”<sup>92</sup> Comunicarse, pues, es el dejarse guiar por rastros presentes y a la vez ausentes.

---

<sup>90</sup> *ibíd.* p. 18.

<sup>91</sup> *Ibíd.* p. 577.

<sup>92</sup> Fernando García Masip, *Op. Cit.* P. 107.

Sabemos que tres de los presentes en el funeral son García Madero, Ulises Lima y el mismo Belano. El último participante en el “velorio” es el mismo lector. El último lector (Piglia *dixit*) también es partícipe de este silenciamiento del sentido. Los cuatro velamos a alguien pero no sabemos a quién. Es una rastro o huella que queda inconclusa, y por tanto comunicable. En tanto huella, la muerte deja de ser presencia.

Así, comunicación y muerte, que parecerían contrarías, sólo lo son en apariencia. Nada más raro que ligar a la comunicación con la muerte, que es sinónimo de nada. La muerte es lo que ya no es, lo borrado de toda huella posible. Entonces, en un sentido freudiano, hacer comunidad es una pulsión regida por un Eros (principio de autoconservación), lo cual ayuda a que creemos comunidad. Por otro lado, la pulsión regida por Tanatos (principio de destrucción) brinda a la comunicación un silenciamiento. El mutismo es un riesgo doble porque limita el diálogo, al tiempo que posibilita la diseminación del significante.

Para ingresar al silencio de sus compañeros, García Madero elige opacar su discurso, por lo que en la segunda parte, desaparece de *Los Detectives Salvajes*. El segundo apartado de la novela está armado por relatos de unidad narrativa indescifrable. García Madero se ha convertido en un narrador a-verbal, en un *editor*. El mismo lector como alter ego de García Madero tiene que buscar el sentido del real visceralismo. La última página del libro pone en evidencia esta inestabilidad del signo, una diseminación del signo comunicativo:

15 de febrero



¿Qué hay detrás de la ventana?

La pregunta que hemos buscado a lo largo de este trabajo es la siguiente: ¿la apertura de un signo en una multiplicidad de sentidos dificulta (de cierta forma) la comunicación dado que en éste aparentemente su intenta transmitir un sentido único?

Cada relato es pieza significativa de una máquina cuya forma completa, el sentido literario íntegro, se difumina en el silencio. Los hoyos que separan uno y otro relato expresan la incapacidad de García Madero de expresar el sentido de su investigación. Silenciado, sólo le queda armar esta paradójica máquina del real visceralismo aproximando las piezas de acuerdo a su funcionamiento semántico parecido. Para esto yuxtapone los relatos de connotaciones semejantes. El lector pondrá en marcha la máquina de significados cuando contemple su mecanismo expuesto en la yuxtaposición: Para ello, es necesario explicar este desplazamiento de la búsqueda de significado desde el narrador al lector. En la sección 16 del segundo apartado, por ejemplo, García Madero agrupa seis relatos de distintos narradores<sup>93</sup>. Amadeo Salvatierra reseña la partida de Maples Arce a París y la muerte del general Diego Carvajal. Joaquín Font describe cómo supo que Ulises Lima había desaparecido. Xóchitl García cuenta su separación de Jacinto Requena. Luis Sebastián Rosado reconstruye el momento en que se enteró de la muerte de Piel Divina.

Se trata de relatos que no tienen algún nexo denotativo alguno entre sí. Cada narrador refiere hechos de su historia particular. Ninguna historia comparte referente con la otra, salvo la borrosa participación común de sus personajes en un pasado movimiento literario mexicano. Esta máquina separa sus piezas semánticas, de nuevo, a través del mutismo, espacios de la historia del real visceralismo. Maples Arce, Ulises Lima, Jacinto Requena y Piel Divina, cada uno respectivamente el objeto de los relatos, son yuxtapuestos sobre un fondo silencioso, a la espera del movimiento verbal que los organice. Esta

---

<sup>93</sup> Roberto Bolaño. Op. Cit. 354-358.

organización narrativa, la intervención explícita del narrador, formaría una figura total de significado. Sin embargo, ninguna palabra liga los relatos entre sí, excepto la simultaneidad cronológica de algunos de sus encabezados. Amadeo Salvatierra no nombra un sólo elemento de la historia de Luis Sebastián Rosado, y a viceversa.

El significado de la historia de la novela coincide en la imposibilidad de tener acceso al sentido del real visceralismo, y esta imposibilidad se manifiesta en el ocultamiento (al narratario) de las acciones culmines de los personajes Tinajero, Lima y Belano, y García Madero. El acto de narrar la novela por parte de García Madero es una de estas acciones omitidas, y por ello cae bajo este silencio. El discurso completo de la novela converge con otros silenciamientos de la trayectoria de García Madero. Aunque parezca paradójico, la novela como relato forma parte del significado de su historia, del mismo modo que la narración produce el relato sin identificarse con él. En otras palabras, a nivel de historia el narrador experimenta la imposibilidad de encontrar a sus personajes, así como los lectores, a nivel de relato, sufren la imposibilidad de identificar al narrador, puesto que su instancia narrativa constituye uno de los momentos silenciados de la historia. Esta paradoja es el *non plus ultra* del análisis narratológico de *Los Detectives Salvajes*.

La artificio que realiza Bolaño es jugar con la ambigüedad de los narratarios, posibilita el discurso dominador de García Madero, y que la historia sólo adquiera un sentido a través una revisión total de la novela, vía una lectura que elimine los enunciados que se contradicen. Esto es, desde la lógica interpretativa de una disciplina determinada: una historia literaria, una búsqueda policial, una reconstrucción pseudobiográfica.

Mediante la ambigüedad digresiva, los narradores propagan las oposiciones hasta neutralizarlas; hasta convertir el discurso en una suma de diferencias indeterminables. Es posible observar que, al interior de cada sujeto de discurso, se reproduce, en abismo, la relación indisoluble de elementos dominantes y elementos subalternos que lo constituyen, así como la

necesidad de neutralizar esa estructura cultural. Esa tensión explica la textura de permanentes desdoblamientos y escisiones de los 53 metarrelatos.

Los personajes del segundo apartado no quieren alcanzar un significado, sino exponer discursivamente el fracaso de ésta búsqueda. Conscientes o no de la relación de codependencia discursiva con respecto a García Madero, los metanarradores son cómplices de su búsqueda existencial y a la vez la ridiculizan mediante el remedo de la erudición literaria.

El discurso de los narradores del segundo apartado es una representación irónica del discurso de García Madero, la cual se torna sutil a causa del nexo de codependencia comunicativa existente entre el narrador subalterno y el narrador dominado. Esta codependencia de quien ejerce el dominio y quien es el dominado se torna en una doble cualidad/carencia, en la que el discurso rechazado es, al mismo tiempo, el discurso imprescindible. Rizoma. De esta forma, el modo romántico de ver la literatura, el mundo y la comunicación en sí —concebidos como la necesidad de hallar un significado definitivo— se tornan en su elogio y paralelamente en su falta: la comunicación es un *pharmakon* porque necesita de la ausencia, del lo indecible, tanto como de la estructura, para alimentarse.

En su estrategia de ambivalencia, los discursos de los 53 personajes siembran una duda sobre la autenticidad de los referentes planteados en la novela y, por ende, desconfían del significado que pueda hallarse en la historia. La duda se disemina asimismo hacia el acto mismo de narrar, a través de la estrategia de la imitación del discurso narrativo del narrador dominante. De esta forma, los 53 personajes vacilan en hallar el significado de la historia en sus narraciones. Estas imprecisiones se suceden a pesar del narrador principal. Porque, empero Juan García Madero tampoco posee acceso a un significado, quiere hallarlo en la yuxtaposición de los relatos. El hecho de que se plantee su trabajo de narrador a través del mutismo muestra su intención por reestructurar la historia del real visceralismo, cuando en realidad pasa que la historia en realidad está deconstruida.

La incertidumbre de los relatos de los metanarradores (que dudan de los referentes de la historia así como de su propia duda) se explica por su carácter de discursos dominados por el discurso principal de García Madero. El silencio de éste da cuenta de esa confianza en que pueda existir un significado, si no vital, literario. La locuacidad de los metanarradores parece ser todo lo opuesto: un circunloquio que explora las variaciones de la duda. Sin embargo, la estrecha codependencia con el relato pleno de certidumbre que los posibilita mina su propia incertidumbre.

La comunicación entre los personajes de la novela radica en que el concepto de lo que dicen guarda una imposibilidad. El fracaso comunicativo o la falla en la recepción de un significado “último” o “definitivo”. Así, se da cuenta de que, entre los narratarios, el signo lingüístico está integrado por elementos indecibles. Dentro de la comunicación hay fragmentos que no se transmiten. Si el “lenguaje” es la base de lo comunicativo, lo cual ponemos en duda, la comunicación nunca llega a efectuarse, nunca se hace efectiva, ella perennemente está siendo injertada por elementos no lingüísticos y no comunicativos.

En el aspecto de lo que Alter lee, la comunicación se estructura a través de las huellas de los textos: su origen está desaparecido, ausente. Esta falta no lo es en el sentido estricto, una ausencia de la presencia (el signo) sino la diferencia de fuerzas que nunca puede volverse presencia, y que no lo fue nunca. Es, más que nada, un juego que disemina las fuerzas sin origen o fin de lo que expresan un Alter y un Ego. Derrida expresa:

La estructura general de la huella inmotivada hace comunicar, en la misma posibilidad y sin que pueda separárselos más que mediante la abstracción, la estructura de la relación con lo otro, el movimiento de la temporalización y el lenguaje como escritura.<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Jacques Derrida. Op. Cit. p. 61.

Entonces, queda asentado en la novela, ante el lector, entre los narratarios, que el signo lingüístico está compuesto por elementos comunicables, con lo que no se lleva a cabo su plena y total comunicabilidad y pone en tela de juicio la *pureza* de ésta, de su sentido, de su “intencionalidad”, así como de la estructura aparentemente fija del mensaje comunicativo.

Es en la escritura, indica García Masip<sup>95</sup>, “donde mejor se preservan las ambigüedades y las impurezas del parasitismo lingüístico, con lo propio de los injertos “gráficos”, de la citación y de la iterabilidad”. En la novela, los rastros que dice un narrador a otro son vagos, dado que no fueron descifrados.

Como se ha indicado, la relación de codependencia entre discurso dominador y discursos dominados es complicada. García Madero y los narradores del segundo apartado se necesitan mutuamente, como historia y como instancia comunicativa, pero compiten en la valoración de sus discursos. La estrategia de complicidad autosaboteante adoptada por los relatos de los metanarradores aparece como el reverso de la estrategia de la ambigüedad. Porque si bien con el uso de la ambigüedad rechazan toda dependencia de la narración de García Madero, mediante la complicidad autosaboteante consideran, en sus mismos discursos, que sin esa búsqueda de significado del narrador sus relatos no pueden producirse. Así los metarrelatos hacen ingresar al interior de sus relatos el poder de enmarcado discursivo que se ejerce sobre ellos.

A lo largo de la novela, los metarrelatos incluyen diversos relatos en segundo grado, voces integradas en estilo indirecto y citas a otros discursos, que contradicen los supuestos del metarrelato, tal como los metarrelatos refutan el supuesto relato cronista de García Madero:

---

<sup>95</sup> Fernando García Masip, F, p. 102.

Estoy seguro que esta historia me la contó Arturo Belano porque era el único de entre nosotros que leía con gusto libros de ciencia ficción. Es, según me dijo, un cuento de Theodore Sturgeon, aunque puede que sea de otro autor o tal vez del mismo Arturo, para mí el nombre de Theodore Sturgeon no significa nada.<sup>96</sup>

Al diseminar las relaciones de sujeción existentes entre discursos, los metarrelatos señalan la imposibilidad de fijar el origen de una historia y, por ende, un significado. Dado que García Madero señala lo necesaria que es la significación, de buscar certidumbre a todos los relatos que determina, éstos se tornan contra sí mismos. Los 53 metanarradores desconfían de la historia de sus relatos particulares, pero al mismo tiempo reafirman el relato mayor de la historia del real visceralismo de García Madero.

Ya al final de la novela, observamos que el narrador sólo escribe con elocuente silencio eliminando la comunicación lingüística. García Madero descompone su propio relato, el cual se acorta conforme llegamos al final: "7 de febrero. La comida es barata. Pero aquí no hay trabajo"<sup>97</sup>. Posteriormente las mínimas afirmaciones se vuelven en una sencilla enumeración de lugares, lo cual opaca la función comunicativa:

**10 de febrero**

Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe.

**11 de febrero**

Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega.

**12 de febrero**

---

<sup>96</sup> Roberto Bolaño. Op. Cit. p. 423.

<sup>97</sup> Ibid. P. 607

Estas enumeraciones enmarcan la marca de un narrador dominante sobre los discursos dominados: exista o no el significado del real visceralismo y de cada una de las historias particulares, no lo encontraremos en el relato. El significado existe afuera de la representación, sin embargo es motivado por la misma. Los enigmas o chistes visuales de la última página son un esquema de la contradictoria actitud de García Madero hacia el significado que busca. Esta actitud, al comienzo plena de certeza, se vuelve oscilante con el desenlace de la historia. Como al significado de la obra, cuando al fin Lima, Belano, Lupe y García Madero vean culminado su deseo, dar con Cesárea Tinajero, ésta muere en un tiroteo antes de que este último pueda comunicarse con ella.

El centro, el significado del real visceralismo, cuanto más cerca de ser asido, más violentamente se escapa. A partir del episodio final, García Madero tiene la certeza de que el significado existe. Pero también sabe que la certeza del significado está acompañada siempre de una sensación de pérdida, que se resume en el comentario de Arturo Belano: "habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte"<sup>99</sup>. Encontrar y perder se convertirá, entonces, en un mismo verbo para el narrador García Madero. Una reciprocidad de los contrarios que se transmitirá a la segunda parte de la novela, a la estrecha relación de subalternidad discursiva entre narrador y metanarradores.

El silencio se torna en un límite impreciso debido a que únicamente se verifica en cada lector. La respuesta a la discusión entre narrador y metanarradores, sobre si existe o no un significado en la historia que refieren, permanece perennemente en espera de ser completada por otro discurso como este trabajo. En ese sentido, los relatos revelan una carencia. Se trata de una narración parcial: una historia faltante de un completo significado,

---

<sup>98</sup>Ibíd. p. 608.

<sup>99</sup> Ibíd.p.605.

contada por discursos inacabados en voz de narradores que se dirigen a un narratario que parece ausente. De esta forma, únicamente es posible entender cada uno de los metarrelatos asumiendo su constante referencia a los otros metarrelatos, así como al discurso dominador del invisible García Madero. Esta referencia entre discursos pocas veces es textual. Más bien se produce por repetición del efecto caracterizado por el movimiento de afirmar y negar, al mismo tiempo, la necesidad de un discurso externo. Un efecto que es posible llamar efecto de significado.

La abundancia de temas abordados por las voces narrativas en la novela converge en un permanente señalamiento del ámbito literario; la mayoría de los hechos de la historia son contados mediante comparaciones o menciones a obras literarias previas. Así, el discurso narrativo de la obra se constituye como un discurso literario en segundo grado. Esta propiedad de representar metaliterariamente la realidad implica una refutación de su incapacidad comunicativa. Agotadas las modalidades expresivas de los sistemas representacionales establecidos, en este caso el abordaje de la sociedad y el inconsciente por parte de la novela moderna y por parte de la novela contemporánea, la novela post-contemporánea ya no se impone la tarea de describir alguna esfera de la realidad. Cada uno de los narradores de *Los Detectives Salvajes* re-produce alguno de estos modos representacionales de la realidad, para lograr ya no un significado, que es una relación directa entre discurso y realidad, sino restablecer momentáneamente un efecto de significación literaria de la totalidad de las esferas del mundo, mediante las estrategias caracterizadas en la segunda parte del análisis: ambigüedad, imitación, complicidad y escurrimiento.

Esta re-utilización de los discursos representacionales precedentes se efectúa en los modos expresivos de la literatura de vanguardia latinoamericana, ante todo los del Estridentismo. Esto porque las vanguardias constituyeron el principio de la novela surrealista, el sistema de

representación inmediatamente anterior al sistema actual cuyo culmen es la novela de Bolaño.

Mediante tales estrategias de re-utilización, *Los Detectives Salvajes* produce transitorias impresiones de que el discurso literario de la novela contemporánea pudo representar una realidad. La novela post-surrealista quiere sobre todo poner de manifiesto el afán representacional de la literatura, para así hacer explícito que aquella realidad que represente quizás es sólo una construcción discursiva. La novela asume la labor de deconstruir el vínculo entre realidad y representación. Esta deconstrucción se puede leer en todos los niveles de la novela. Su historia refiere la consunción de los modos representacionales y de vida de una vanguardia imaginaria desprendida del Estridentismo. El relato integra, en repetidas ocasiones, enunciaciones de los manifiestos redactados por Maples Arce y compañía.

A través de sus estrategias de re-elaboración (vía la diseminación) de discursos literarios anteriores, la obra discute la capacidad de la novela de significar, y por ello de representar directamente cualquier realidad. Cuenta la historia de la desintegración del realismo visceral a través de modos metaliterarios, para poner de manifiesto que aquellas vanguardias, y sus continuaciones en la novela contemporánea, no fueron expresión ni instancia de autonomía estética, de integración discursiva, o de una identidad latinoamericana. Por el contrario, el convencimiento de que la obra puede significar una realidad se mantiene intacto en toda la novelística que va desde la narrativa colonial a la novela surrealista.

Hemos dado cuenta de lo inquietantes de los chistes o imágenes de las últimas páginas y la incompletud de éstos al tratar de ser “descifrados”. Existe un fondo hermenéutico en la búsqueda de García Madero de un sentido (del significado del poema de Cesárea Tinajero, del viscerrealismo, de la búsqueda de la poeta, de los chistes visuales), como si una verdad se resguardara dentro de los textos. Esta necesidad de la búsqueda de la verdad, del sentido último del texto que domina la actividad hermenéutica

difícilmente se conjuga con la lógica derridiana, cuya labor reclama, “reinterpretar la interpretación”, tornarse en una nueva escritura de la escritura. A fin de cuentas en el texto, el yo lector nunca encuentra el significado último del cuadrado con márgenes intercalados, sólo encuentra silencio. En el sentido deconstructivo, la búsqueda del querer decir de los personajes en el texto así como del querer decir del autor en el texto, sitúa al lector en la problemática de comprender un pasado, es decir: el sentido deja una serie de huellas que constituyen la trama de la historia, pero dichas huellas serán siempre efecto de la historia. En tanto, si el fenómeno es visto con un cariz deconstructivo, la historia carece de origen primigenio. Esto implica que en este tipo de textos (conjeturales, inestables, abiertos, fragmentarios, los cuales serán abordados más adelante) el sentido hermenéutico de asimilación total de un texto no es del todo llevable a la práctica. Por su lado, la deconstrucción (en tanto que unida al fenómeno comunicativo de emisión y recepción) requiere que tanto Alter y Ego se metan entre los márgenes, fisuras, deslizamientos y desplazamientos del texto, con el fin de producir, de forma activa y transformadora, la estructura significativa del texto. Aquí no se buscan verdades últimas o un sentido final, sino su fondo de ilegibilidad y, a la vez, ese exceso, ese suplemento de escritura o de lectura que, interrogando la economía del texto, descubriendo su modo de funcionamiento y de organización, poniendo en marcha todos sus efectos, abre la lectura en lugar de cerrarla y de protegerla, disloca toda propiedad y expone al texto a la indecidibilidad de su lógica doble, plural, carente de centro, la cual no permite jamás que se agote plena y definitivamente su proceso de significación. Así, la deconstrucción brinda un lugar privilegiado estratégica a una textualidad heterogénea, mas “re-marcada” (la cual, constituida por los injertos textuales, mecanismos textuales que son los términos indecibles, de los efectos de constantes reenvíos, elabora un entramado, una red diferencial que remite a y se entrecruza con otros tantos textos) contraponiendo a la polisemia hermenéutica una polisemia universal (semántico-sintáctica e, incluso, gráfica): la diseminación. Ésta, da pie a que aquello que es taladrado por ella no encalle a algún puerto de la significación,

es decir, a que ningún término, ni ningún texto trabajado por ella se justifique nunca, en última instancia, por una referencia al querer-decir al logos o a cualquier otro origen supuestamente inquebrantable. La lógica de la deconstrucción reclama la carencia de organización temática, de palabras o imágenes clave. El texto es un entramado de textos, un tejido de diferencias, indecible, diseminado al infinito. “Il n’y a pas de hors-texte”, dice Derrida.

### 3.2 Estrategias deconstructivas

Para que el texto literario, en tanto que texto comunicativo, realice su labor deconstructiva se basa en ciertas características que lo hacen más o menos interactivo con el Alter abierto. Estas siete estrategias fueron halladas en *Los Detectives Salvajes*:

**Entorno.** Estrategia que se refiere a las condiciones alternativas de reproducción, lo lúdico o eliminación de códigos específicos, así como a la función de los elementos textuales, contextuales e intertextuales en los procesos de interpretación.

En una ficción clásica, como la llama Lauro Zavala<sup>100</sup>, la estrategia de un texto se basa en reproducir códigos establecidos culturalmente, convencionalmente por una sociedad, los cuales podríamos nombrar con el número 1. Un ejemplo es el género policiaco (por ejemplo Auguste Dupin, Sherlock Holmes o Hercules Poirot): un detective que se dedica a indagar un crimen, quién lo ha cometido y por qué, siempre ayudado por una mezcla de intuición, lógica y basándose en pruebas físicas. En tanto, en una ficción moderna estos códigos son suspendidos o negados (-A). En tanto, un texto

---

<sup>100</sup> Zavala, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo*. Tesis de Doctorado. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, México, 2007.

posmoderno o deconstructivo tomará ambos subgéneros para crear uno nuevo: B. La formulación quedaría así:

### **B: A (-A)**

En *Los Detectives Salvajes* abunda siempre la duda, la confusión y una falta de lógica en la búsqueda, por lo que los parámetros de ambos modelos policiacos no podrían ser aplicados en la novela.

Si embargo, esto no significa que la obra no tenga una intención de meter un cariz detectivesco. El lector modelo de Bolaño es uno con conocimiento previo del género. *Los Detectives Salvajes* no es un texto detectivesco, sólo juega con la convención. Bolaño realiza un artificio en el que desmonta todo lo que caracteriza al género y deconstruye todas esas.

Bolaño, al modificar o suprimir elementos típicos de la literatura policiaca, introduce al lector en una dinámica de juego. Aquí no se impone la deducción, sin necesidad de alcanzar una racionalización de lo ocurrido.

Pese a que no encontramos un personaje al estilo de los de Raymond Chandler, Dashiell Hammett o Agatha Christie, Roberto Bolaño crea otro de cariz similar a ambos modelos (clásico y moderno) pero con un estilo diferente. En *Los Detectives Salvajes* tenemos una historia en la que sus protagonistas, un grupo de poetas, están a la búsqueda de algo (la desaparición misteriosa de una poeta, el significado de un movimiento, un sentido último de una conversación, la ausencia de dos de los actores principales). Arturo Belano y Ulises Lima son quienes buscan a Cesárea Tinajero, García Madero (eso inferimos) busca a éstos dos. ¿Quién busca el sentido de los signos? El lector.

Así, a través de un juego de referencias en el que realidad y ficción se involucran de una forma por momentos indescifrable, Bolaño logra que su

lector se torne en el detective que aportará piezas al rompecabezas y, a través de su lectura, creando el laberinto significado de la misma.

**Rizomatización.** Esta estrategia pone en evidencia la presencia o ausencia de elementos específicos estudiados por la teoría semiótica de los laberintos, en la medida en que éstos pertenecen al estudio semiótico de los mapas y los territorios físicos y conceptuales. Una estética usada en novelas de los siglos XVIII y XIX, se organiza en torno al concepto de la verdad, es logocéntrica y admite solamente un solo sentido. Un ejemplo es el de las novelas del romanticismo o incluso en las historias detectivescas en las cuales no se acepta otro desenlace que la resolución de un conflicto. Un perfil moderno, en cambio, contiene diversas ramificaciones del texto, subdivisiones de la historia principal en otras no menos importantes; o sea, tienen más de un centro epistémico. Un ejemplo de ello son los trabajos de Lon Tolstoi, Joyce, Faulkner, Kafka, Proust, etc. La estética deconstructiva por su parte, es rizomática, lo cual significa que al tiempo que posee una lógica logocéntrica, admite la entrada de un sentido ramificado.

¿Qué historia se desarrolla en *Los Detectives Salvajes*? Al principio se da cuenta de diversos miembros del real visceralismo, principalmente de los tres ya mencionados, así como sus nexos con otros personajes. Sin embargo, en el segundo apartado todos estos personajes están ausentes en discurso. Sin embargo, viven a través de diferentes voces secundarias, periféricas. Asimismo, si bien el Distrito Federal es el punto de inicio de la novela, no existe un lugar fijo donde se desarrolle la historia en los otros apartados, ya que transita por Tel Aviv, Barcelona, Francia, Viena, Mallorca, Roma, la Feria del Libro de Madrid, África, y otros puntos geográficos.

El estilo de Bolaño rehuye de tecnicismos (excepto las pláticas sobre teoría literaria), es coloquial, desprovisto. La historia transcurre incluso como en un juego de matrushkas y de discursos fragmentarios (con el de *Las Mil y Una Noches*). Bolaño no duda en incrustar material de diversa procedencia:

dibujos-poemas, acertijos, chistes o relatos sueltos, así la historia de Auxilio Lacouture, que pasa varios días encerrada en el baño de mujeres de una facultad mexicana mientras afuera los militares campan a sus anchas; o la historia de Andrés Ramírez, el polizón chileno que llega en un barco a Barcelona y descubre que tiene un cierto don para los números, que se le aparecen en su vida cotidiana, y que le lleva a acertar varias quinielas. Esta diversidad de temas la vuelven rizomática.

**Representación.** Esta estrategia busca establecer el nexo entre los códigos de la realidad y la representación. La estética clásica en general es metonímica, lo cual quiere decir que es posible representar la realidad vía el uso de convenciones genéricas (genológicas, architextuales).

Por su lado, una estética moderna es más bien metafórica, y busca desedimentar los códigos que usamos para representar la realidad. No es una crítica directa de nuestra posibilidad de representar, mas sí cuestiona la convencionalidad de ciertos códigos, en la medida en que éstos pertenecen a contextos que pre-existen al lector y que son necesariamente diferentes al contexto de este último. En tanto, la estética posmoderna incluye ambos objetivos y por lo tanto frena la suspensión de incredulidad, y con ella suspende también la credibilidad de cualquier código particular cuya finalidad es representar la realidad de una manera específica.

La estética posmoderna tiene tácitamente un compromiso político acerca de los límites convencionales de la representación, y por lo tanto tiene un sentido irónico. Lo que está en juego en la estética posmoderna es la posibilidad de que el producto estético se presente como una realidad autónoma frente a la realidad y frente a los intentos de representación o cuestionamiento de la representación. Se pasa así de la oposición entre realismo y anti-realismo (como estrategias de representación de la realidad) a la creación de realidades auto-referenciales, y de la oposición entre

representación y anti-representación a la presentación de textos con su propia lógica de sentido.

Desde la perspectiva de Foucault<sup>101</sup>, la representación de la realidad no se presenta como un eje de análisis, sino como un problema, ya que el lenguaje tan solo se aproxima a la realidad, imposibilitando una relación de equivalencia entre el lenguaje y lo real.

**Simulacros.** Esta estrategia se basa en un constante juego con los límites de la presentación y la representación de la realidad, así como del concepto de verdad. En una obra, una estrategia deconstructiva de simulacro copia se basa en copiar un concepto, género o fragmento base o, copiar un concepto, género y/o fragmento donde no hay un original<sup>102</sup>.

El *Pierre Menard*<sup>103</sup> borgeano es la raíz de este concepto, el cual consiste en crear genealogías parasitarias o crear signos supuestamente referenciales a partir de un vacío de sentido. Esta estrategia implica el pensar en lo fundamental que son los marcos de referencia que usamos para interpretar los signos, al tiempo que nos recuerda como lectores que toda la verdad es una ficción, o sea una construcción de sentido cuya raíz puede estar sometida a una eterna reescritura, como resultado de una interminable negociación.

---

<sup>101</sup> Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*, Editorial Siglo XXI.

<sup>102</sup> Esta categoría está basada en conceptos de Jean Baudrillard, quien propuso distinguir entre imitación, ilusión y simulación del sentido, en *Cultura y simulacro*.

<sup>103</sup> El affair Alariste es un ejemplo muy actual del simulacro moderno. Guillermo Sheridan y Gabriel Zaidarremetieron contra el escritor y académico, desatando una serie de demonios y discusiones acerca del plagio y la originalidad de un texto. ¿Es un escritor dueño de todo lo que escribe o es un apropiador que debe saber ocultar las huellas de su trabajo?

En *Los Detectives Salvajes*, los viajes ficcionales se mezclan con las experiencias vivenciales del mismo Bolaño. Bolaño es el desdoblamiento del escritor chileno y Ulises Lima lo es del poeta Mario Santiago Papasquiaro.

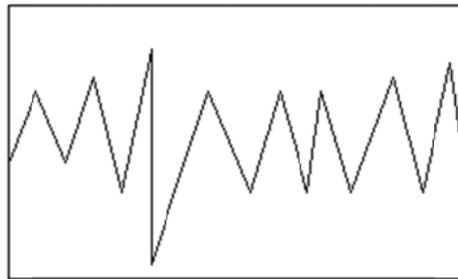
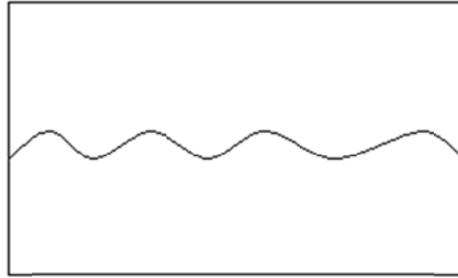
La obra toma prestados (simulacro moderno) elementos de obras anteriores del mismo Bolaño como *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* e influirá notoriamente en *2666*. Por ejemplo, la historia de la poeta Auxilio Lacouture, quien pasó varios días encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en 1968, es arrancado literalmente de *Amuleto*<sup>104</sup>. Aquí se encuentra otro simulacro moderno: Bolaño toma la historia de una anécdota real que le pasó a la maestra uruguaya Alcira Soust Scaffo. Con esto queremos indicar que la ficción se torna en impresión a partir de la realidad, y a la vez crea modelos basados en la verdad. Entonces, ¿La ficción es netamente mentira?

Asimismo, el poema de Cesárea Tinajero tiene similitud con otro realizado 18 años antes por Bolaño y presentado en Amberes:



---

<sup>104</sup> Bolaño, R. *Amuleto*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.



105

**Juego de estructuras o estructura ausente.** El peso de la lógica sintagmática, paradigmática e itinerante en la organización del discurso.

Gran parte de los procesos culturales están estructurados en secuencias narrativas explícitas o implícitas. Una narrativa clásica lleva su historia (orden cronológico de acciones unidas por una lógica causal) y su discurso (la presentación textual que recibe el lector) a un engranaje secuencial, sin cortes y unido por causas y efectos. Así toda historia comenzará por un inicio y un desenlace. Una narrativa moderna, como lo hemos indicado, lleva una estructura arbórea, que presenta distintas historias a la vez, cada una de las cuales modifica el orden sintagmático, de acuerdo con las necesidades específicas de cada texto. En tanto, una ficción posmoderna, como lo señala Lauro Zavala<sup>106</sup>, es tanto secuencial como metafórica, y por lo tanto ninguna

---

<sup>105</sup> Bolaño, R. Ambers. Bolaño, Editorial Anagrama, Barcelona, 2002, p. 376.

<sup>106</sup> Zavala, L.

de ellas de manera exclusiva, creando lo que podría llamarse un tipo de ficción itinerante. Su sentido es itinerante de un contexto a otro de interpretación, y su significación depende del contexto producido por cada lector.

*Los Detectives Salvajes* se ubica en la última categoría, dado que la estética, personajes, orden textual, discursos, están fragmentados, algo muy propio del arte contemporáneo. Esta autoconciencia de su vaciedad se manifiesta en los saltos temporales, discursivos (algunos sin lógica alguna) y espaciales. Este caos discursivo no quiere decir que la obra se aleje de la forma en cómo se comportarían en la “realidad”. Así lo señala Amorós:

Una realidad oscura, contradictoria, exige ser expresada también de una forma oscura, desconcertante. De ahí la dificultad que muchas novelas contemporáneas presentan para el lector medio. Éste no recibe ya un mensaje claramente expresado, sino que es invitado a penetrar en un laberinto sugestivo. Es incompleta la presentación del escenario y los personajes. Éstos actúan muchas veces de forma inconexa o contradictoria. Como en la vida real.<sup>107</sup>

La novela contemporánea ha dado cuenta del carácter descentrado del individuo moderno, de su desarraigo en un mundo que ya no puede explicar completamente sino de forma parcial y relativa. Este tipo de obras buscanser juego, afin de difuminar la escisión entre sujeto y objeto, en el que sólo participan jugadores, y ya no son lector y autor. Alter es un participante que se encuentra atento a las reglas lúdicas y pistas que deja el rival, el autor.

Para ello es indispensable que la comunicación entre Ego y Alter se entienda no solamente como un acto o acontecimiento constatativo (que sólo indica y describe), sino uno que incluye también la performatividad (discurso que es un acto y un hacer). El concepto comunicación es así una marca doble que disemina, injerta, y posibilita una comunicación no totalizante. La *différance* posibita el juego entre lector y escritor. No existe una comunicación efectiva

---

<sup>107</sup> Amorós, Andrés. *Ibid.* p. 52.

porque siempre quedan resquicios ininteligibles en uno (o en ambos) actores, lo cual no es algo negativo sino que genera una apenitud deseada. Este cariz de “comunicación nunca lograda” permite el juego de diferencias entre el lector y el escritor.

La escritura es inscripción sobre un soporte. Al dejar un registro, ésta permanece y puede repetirse y se vuelve institución. Estructurada como huella, la comunicación muestra su juego diseminador de fuerzas (de inscripción y de ruptura). “La escritura debe redefinir a la comunicación como suplemento, como desconstrucción”, dice García Masip<sup>108</sup>.

La dicotomía entre lo oral y lo escrito también y su cariz deconstructivo aparece en *Los Detectives Salvajes*. No importa que la palabra escrita esté ya instituida, ésta puede aun ser ininteligible y/o transmitir una multiplicidad de sentidos. Las diferentes estrategias retóricas de Bolaño permiten localizar en la novela un cariz de incompreensión lectora.

Ante la masa de testimonios presentados en el apartado central de la obra, el lector es como Daniel Grossman ante Norman Bolzman, antes de que éste le revele a aquél todo lo que comprendió escuchado a Lima llorar en Tel Aviv<sup>109</sup>. Mientras maneja de Puerto Ángel al Distrito Federal, Bolzman rechaza todas las conjeturas de Grossman por incorrectas. Finalmente, justo cuando va a explicarse se produce el accidente que lo mata y la revelación que iba a realizar jamás ocurre. Nunca Grossman accede al conocimiento sobre el horror que encierran los sollozos de Ulises Lima; en su lugar, se queda para siempre la recuperación de aquello que se pierde y que, por un instante increíble, se consigue recobrar. Este es un ejemplo del valor de la oralidad y ejemplo de que la voz no es garante de comunicabilidad “exitosa”. Tanto la palabra oral como la escrita guardan algo indecidible.

---

<sup>108</sup> García Masip, F. *Ibíd.* p.191.

<sup>109</sup> Bolaño, R. *Los Detectives Salvajes*. *Ibíd.* p.454.

Los *Detectives Salvajes* dinamita esos presupuestos que hay sobre una imposición de la voz sobre la escritura. Tanto intratextual como extratextualmente, y entre narrador y narratarios la comunicación no se completa, siempre queda una impenitencia. Todos los entrevistados en la parte central de la novela no nos brindan nada más que cabos sueltos, información fragmentaria, digresiva, sabotadora o de vez en vez con claves inexistentes.

Esta muestra de textos y discursos fragmentarios parece ser una marca general de la obra del chileno, ya lo hemos mencionado. El juego es el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, pero que también la desea. La fractura es sinónimo de caos, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en virtud del conjunto, pero lo es también la cualidad de unir todos los fragmentos. El autor textual (Bolaño) une trozos periféricos que funcionan pese a todo mecanismo desestabilizador.

Lo que interesa en este ensayo no es confirmar o construir un principio rector para la obra de Bolaño, sino explorar que usos pueden recibir determinadas estrategias más o menos generales de su obra.

**Silenciamiento o mutismo.** Estrategia que busca 1) explicar algo que rebasa al sentido, b) significante de una huella o diferenciación.

Respecto a nuestra primera subcategoría, el silencio como ausencia de sentido, Wittgenstein prescribió que frente a aquello de lo que no se puede hablar habría que, preferentemente, callar.

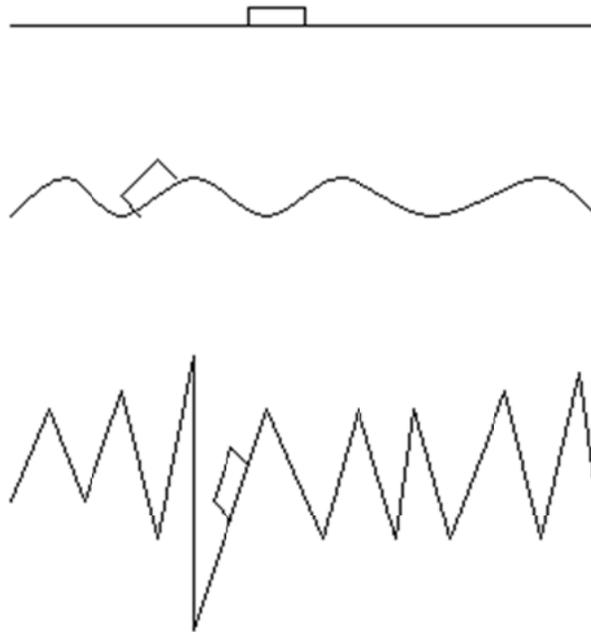
El otro silencio, el huellístico, el cual señala que ante una ausencia (silencio) traza una “diferenciación” de otros objetos o signos. Eso es precisamente la deconstrucción: anulación histórica de los nombres del ser a partir de la huella acontecimental, es decir, de lo que dentro del texto deja el rastro borroso de un movimiento que comienza ya a diferir, manifestando el valor metonímico del nombre al cual dicho texto está consagrado. Se puede decir de la siguiente manera manera: pues ya que nada refiere en integridad a la

huella, es porque se puede deconstruir. O también: porque en el texto incansablemente se encontrará el rastro sin referencia de una huella original que no hace sino diferir pues ella misma es pura diferencia, toda decisión es el inmediato diferir de sí misma.

Un Miguel (yo por ejemplo), se diferencia de otro Miguel no sólo por lo que tiene, sino por las faltas que me distinguen de otro ser igual a mí.

Este fenómeno de falta de sentido (el segundo tipo de silencio, el huellístico) se ejemplifica en *Los Detectives Salvajes* en el poema *Sión*, del personaje Cesárea Tinajero:

### Sión



110

---

<sup>110</sup> Bolaño, R. *Ibíd.* p.376.

La obra está compuesta de un título de una palabra y tres dibujos de un raro minimalismo. Ahí radica su enigma. Salvo el título, la palabra literalmente se encuentra ausente. El poema se aclara como broma mediante el añadido que lo distorsiona, en un gesto de violencia que se acerca y a la vez aleja otras posibilidades. Para interpretarlo a su gusto, Belano y Lima le añaden “una vela” a cada uno de los cuadraditos superpuestos a la línea recta, ondulada y quebrada que constituyen la parte visual<sup>111</sup>. El receptor del poema (ya sean los narrarios, el narrador o el lector textual) ayudan a completar el enigma, añadiéndole sentido a ese silencio con base en lo que les parece: el poema se transforma en una pequeña narración sobre un barco que va de la calma a la destrucción, de la seguridad de un barco que surca a un mar tranquilo al peligro de un barco en una ola enorme que parece que va a naufragar.

Existen, empero, otras posibilidades que el lector puede tomar sin seguir la interpretación de Belano y Lima. Es fácil entender las tres líneas como el paso de la calma a la máxima agitación pero, por ejemplo, en el ámbito terrestre: un temblor destruye una casa en Sion. Las lecturas son tan divergentes que el utopismo asociado con Sión puede estar cancelándose o reafirmando igualmente. No es que la palabra no pueda ser hermética, opaca o cuando menos ambigua, sin embargo el poema-imagen invita a la actividad decodificadora y a la producción de más oralidad que complementa creativamente la obra sin agotarla.

Otro ejemplo es el de los chistes gráficos presentados casi al final de la novela<sup>112</sup>. Se trata una o más series de círculos y líneas, las cuales hay que entender como representaciones cenitales de uno o más mexicanos que llevan puesto un sombrero charro al tiempo que hacen una determinada actividad. Son enigmas convencionales (comunicativos), pertenecientes a un repertorio nacional que se aprende en la escuela y que tal vez permita variaciones, como hace Lima al entender a un mexicano en bicicleta como

---

<sup>111</sup> *Ibíd.* p.400.

<sup>112</sup> *Ibíd.* p.573

“un mexicano en la cuerda floja”<sup>113</sup>. La creatividad subjetiva no existe, es *koinoonia*, el ser compartido en común.

Las cosas son muy diferentes, sin embargo, al llegar a la disolución del diario autobiográfico de García Madero y la identidad que éste texto constituye. Muerto de miedo ante la idea de que la policía los atrape, primero ofrece tres listados de municipios que recorren en tres días sucesivos: el mero itinerario geográfico sin mayor reelaboración de la escritura pasa a desplazar acontecimientos, diálogos y reflexiones.

Tres enigmas constituyen las tres últimas entradas de los tres últimos días, los cuales acompañan a la pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”. El 13 de febrero, un triángulo dentro de un cuadrado representa la punta de una estrella que asoma detrás de una ventana. El 14 de febrero un simple cuadrado representa una sábana extendida. El 15 de febrero un cuadrado se disuelve en un cuadrado con líneas intermitentes y nadie ofrece una respuesta.

Así, la obra termina con una imagen de la cual no se dice nada. Silencio. La novela finaliza con la ausencia de la voz, ofreciendo así espacio metaléptico, al lector-detective. ¿Qué hay detrás de la ventana? Visto su emplazamiento, esta pregunta banal parece apuntar a un significado trascendente del tipo que parece aguardar al lector al final de tantos textos. ¿Cuál es la revelación detrás de esta ventana? Así, el enigma alude a una disolución del jugador-lector.

---

<sup>113</sup> *Ibíd.* p.575.

15 de febrero



¿Qué hay detrás de la ventana?

114

### 3.3 Modelo de la comunicación literaria

Para explicar el fenómeno comunicativo en la literatura y su relación con lo deconstructivo es necesario plasmarlo en un modelo que detalle los procesos que dan cuenta de este acontecimiento. Cualquier tipo de comunicación incluye a quien la dirige (Ego), quien la recibe (Alter), el mensaje entre éstos, una clave o códigogracias al cual el mensaje es inteligible, un soporte o medio físico de comunicación y un “contexto” al cual se refiere el mensaje.

Cualquiera de estos elementos predomina en un acto comunicativo en particular<sup>115</sup>: el lenguaje visto desde el punto de vista de quien Ego es

---

<sup>114</sup> Bolaño, R. *Ibíd.* p. 609.

“emotivo” o expresión de un estado de ánimo, desde el punto de vista del Alter es “conativo”, dado que busca un resultado; la comunicación es “referencial” cuando se refiere al contexto; en tanto, si se enfoca al código o clave es “metalingüístico” (como cuando dos individuos discuten sobre si se están entendiendo); si la comunicación se orienta hacia el contacto propiamente dicho es “fática”.

La función “poética” se hace presente cuando la comunicación cuando la comunicación enfoca el mensaje, cuando los enunciados, palabras, letras, imágenes ocupan toda nuestra atención más que lo que Ego está diciendo, por qué lo está diciendo, para qué y en qué contexto. El mensaje poético lleva insertas la expresión y el contenido.

El mensaje poético no es expresivo ni conativo ni referencial ni fático ni metalingüístico, sin embargo puede contener todas las otras funciones bajo el modo de la ficción.

La función poética del lenguaje propicia la creación de un universo paralelo al nuestro, en el cual el mensaje tiene su propiedad. En el lenguaje literario el contexto extraverbal (o contexto “real”) y la situación dependen del lenguaje mismo, pues el lector no conoce nada acerca de ese contexto ni de esa situación antes de leer el texto literario. Es decir, el lenguaje literario es semánticamente autónomo.

El lenguaje literario puede ser polisémico, *huelístico*, dado que porta una gran variedad de dimensiones semánticas, a diferencia de los lenguajes monosignificativos, usados en las ciencias exactas como la lógica o la matemática, donde la palabra tiene un solo significado. Esta semiosidad ayuda a rebasar la literalidad de las palabras. Como señala Barthes: “La lengua simbólica, a la que pertenecen las obras literarias, es por su estructura una lengua plural, y su código está constituido de forma que cualquier

---

<sup>115</sup> Jakobson, Roman.

palabra, cualquier cosa por él engendrada, posee significados múltiples”<sup>116</sup>.  
Pongamos un ejemplo de Bolaño:

### 9 de enero

Para entretener el viaje me puse a hacer dibujos que son enigmas que me enseñaron en la escuela hace siglos. Aunque aquí no hay charros. Aquí nadie usa sombrero charro. Aquí sólo hay desierto y pueblos que parecen espejismos y montes pelados.

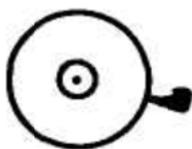
—¿Qué es esto? —dije.



Lupe miró el dibujo como si no tuviera ganas de jugar y se quedó callada. Belano y Lima tampoco lo sabían.

—¿Un verso elegíaco? —dijo Lima.

—No. Un mexicano visto desde arriba —dije—. ¿Y esto?



—Un mexicano fumando en pipa —dijo Lupe.

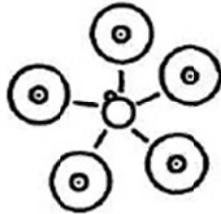
—¿Y esto?

---

<sup>116</sup>Barthes, Roland. *Crítica y verdad*.



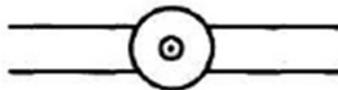
—Un mexicano en triciclo —dijo Lupe—. Un niño mexicano en triciclo.  
—¿Y esto?



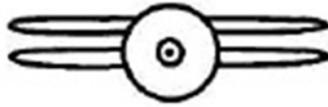
—Cinco mexicanos meando dentro de un orinal —dijo Lima.  
—¿Y esto?



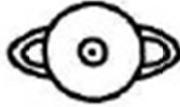
—Un mexicano en bicicleta —dijo Lupe.  
—O un mexicano en la cuerda floja —dijo Lima.  
—¿Y esto?



—Un mexicano pasando por un puente —dijo Lima.  
—¿Y esto?

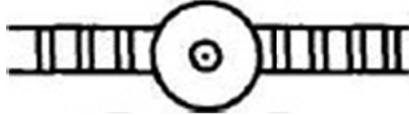


—Un mexicano esquiando —dijo Lupe.  
—¿Y esto?

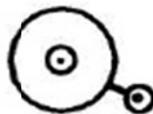


—Un mexicano a punto de sacar las pistolas —dijo Lupe.  
—Carajo, te las sabes todas, Lupe —dijo Belano.  
—Y tú ni una —dijo Lupe.  
—Es que yo no soy mexicano —dijo Belano.

—¿Y ésta? —dijo yo, mientras le mostraba el dibujo primero a Lima y después a los otros.



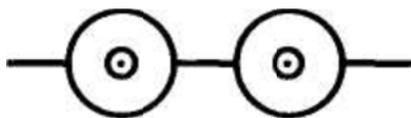
—Un mexicano subiendo por una escalera —dijo Lupe.  
—¿Y ésta?



—Híjole, ésta es difícil —dijo Lupe.

Durante un rato mis amigos dejaron de reírse y miraron el dibujo y yo me dediqué a mirar el paisaje. Vi algo que de lejos parecía un árbol. Al pasar junto a él me di cuenta que era una planta: una planta enorme y muerta.

—Nos rendimos —dijo Lupe.  
—Es un mexicano friendo un huevo —dijo yo—. ¿Y éste?

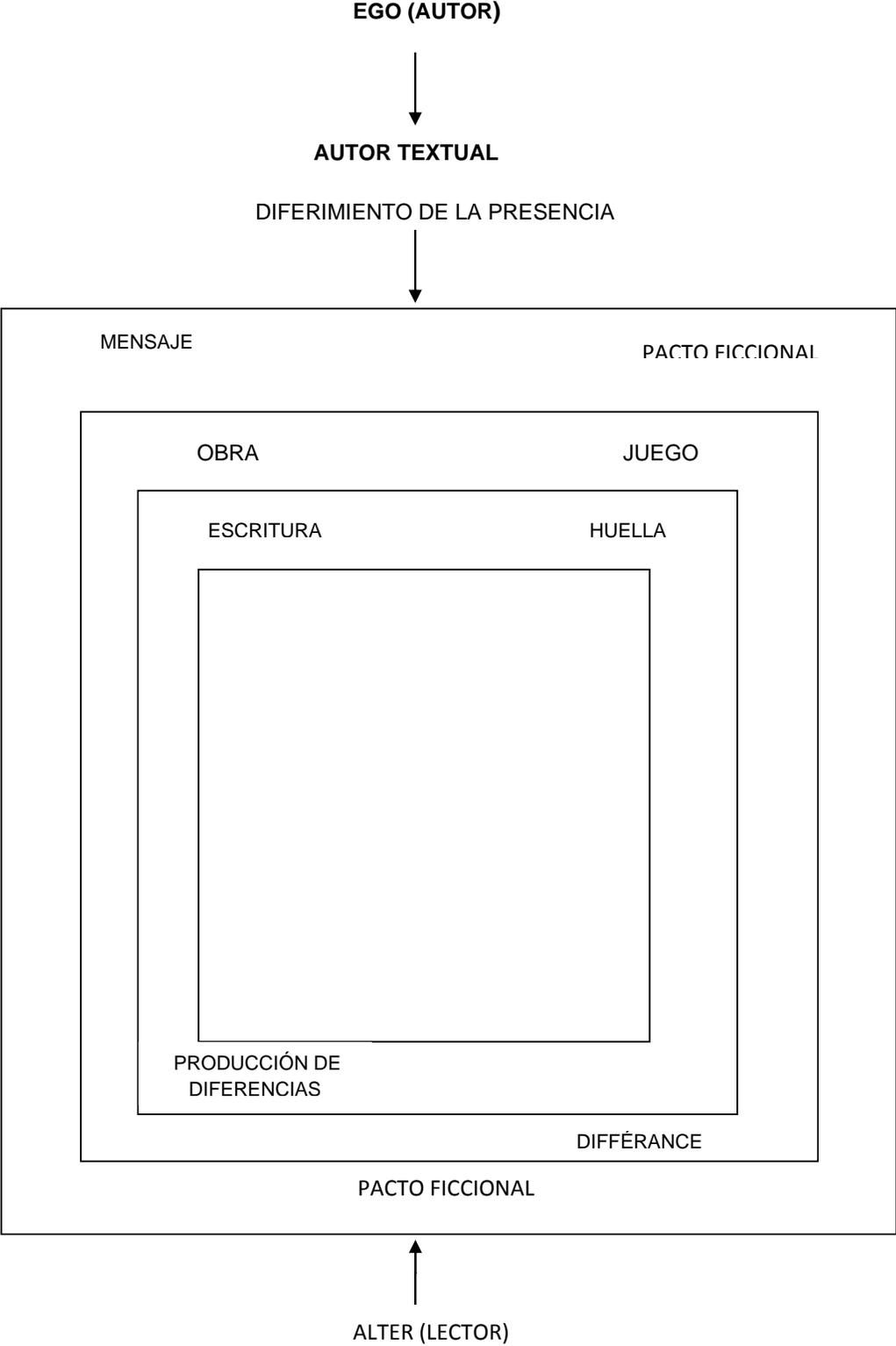


—Dos mexicanos en una de esas bicicletas para dos —dijo Lupe.<sup>117</sup>

Si observamos el ejemplo anterior, nos damos cuenta de que existen dos niveles de comunicación. Por un lado, tenemos un mensaje codificado por el autor textual, Roberto Bolaño, del cual nosotros y cualquier lector somos los receptores. Este diálogo configura un mundo que pertenece al orden de la ficción, en el que encontramos representada otra situación comunicativa: una conversación entre el narrador (Juan García Madero) y Ulises Lima, Arturo Belano y Lupe Salvatierra. Por lo tanto, la ficción literaria no es entonces únicamente la ficción de los hechos referidos, sino la ficción de una situación comunicativa lingüística completa. Así, la comunicación en la literatura contemporánea se conforma de la siguiente manera:

---

<sup>117</sup> Bolaño, R. *Ibíd*, pp. 574-576



## CONCLUSIONES

El fenómeno comunicativo en la literatura (específicamente en la contemporánea) puede entenderse como una perspectiva que busca que tanto la producción de textos y la recepción de éstos sean vistos como una actividad enredada y complicada, que a través de juegos diseminadores en los que hay indecibles muestra la inestabilidad de la comunicación misma.

En términos literarios, la deconstrucción se inserta en un horizonte contemporáneo que a través de la subjetividad y la reivindicación del juego, otorga elementos para hacer uso de una crítica al sistema logocéntrico, y dar cuenta de las fisuras que se encuentran en el lenguaje, en las figuras del autor y del lector, así como de los mensajes producidos y su significación y sentido. A nivel extratextual (escritor-lector) ¿qué es lo que se comunica? Un sistema alineal, desterritorializado, que hace que cualquier intento de fijación se torne imposible. Por ello, el nexo comunicación-deconstrucción, indica que en el acontecimiento mismo hay *différance*. Ésta nos indica que hay algo que se encuentra ausente, algo que se encuentra incompleto en nuestra producción como recepción de textos. Este juego deconstrutivo nos señala que nosotros mismos somos aquellos ausente que hemos creado y que nos falta para acceder a un sentido. En esos términos, la estrategia deconstructiva pone de manifiesto nuestro deseo y necesidad de dividir al mundo en términos binarios (ausencia-presencia, significado-significante, voz-escritura, comunicabilidad-caos, etc).

Así, la comunicación, para que sea posible necesita del taladro deconstrutivo, en tanto que actividad desestabilizadora, para generar un caos mental necesario para lo lúdico y lo creativo, el cual posibilita que nuestra mente cambie y reorganice los conceptos que siempre da por sentado.

¿Para qué sirve comprender esta asociación? El conocimiento de esta postura implica que tanto el lector como el escritor transformen al lenguaje a través de la superación de la visión tradicional poética como de recepción, derrumbando así configuraciones ordenadas o dominantes de, por ejemplo, cómo se debe leer un texto o llegar a un último sentido en la actividad lectora, o considerar que se una vez que un texto está escrito ya no hay interacción con el otro. El escritor contemporáneo-deconstructivo se encuentra en sentido contrario al logocentrismo, está en una posición abierta. Debe, como escritor modelo, convertirse en un diseminador de huellas.

En un sentido político, el libro, en tanto que receptáculo de posible comunicabilidad, se ha convertido en una estructura de poder porque somete al lector a la cerrazón de un sentido último, inflexible en la generación de nuevos significantes. El escritor tiene la última palabra. La postura deconstructiva evidencia esa hegemonía y desestabiliza éste cariz. Únicamente gracias al conocimiento de las grietas del lenguaje, de que no hay una posición privilegiada entre ambos actores de la comunicación, así como de lo fundamental que es la formación estética y ética de ambos, la comunicación es posible. Al crear un artificio lúdico y/o al pasar la estafeta creativa al lector, el escritor asume una faceta reflexiva sobre el fenómeno poético y sus alcances.

Un aporte más de la estrategia deconstructiva es la concepción de la creación del trabajo literario. Para deconstruir la literatura es necesario aceptar que ésta no se da sólo en el escritor sino que históricamente ha estado de su lado. La literatura es un fenómeno que se fusiona con el fenómeno comunicativo en tanto que traspasa las cuatro paredes del escritor. Para ello es necesario tener consciencia del cariz posibilitador de su labor así como el papel que juegan los signos como intermediarios del conocimiento. En este desnudamiento, el lector descubre en sí mismo, en su proceso cognoscitivo huellas de otros signos, lo cual potencia el lenguaje y la creatividad.

Ante este “peligro” (la incomunicabilidad) que para no pocos significa el taladrar a la literatura con una apertura sónica y cuestionamiento de las estructuras, surge una crítica de los sectores más tradicionales: cuando un lector, crítico ortodoxo, maestro o cualquiera con prejuicios se encuentra con un texto deconstructivo no pierde la oportunidad de alertar de lo inútil o peligrosa que resulta este tipo de literatura para ser “asida”. Esta crítica muestra a la vez su falta de conocimiento del pasado (huellas, palimpsestos), falta de humor ante las recreaciones textuales (pastiche), miedo a un lector-productor (el hecho de que una novela sea rizomática o indecible) y al autocuestionamiento (metalepsis, autorreferencialidad)

Una literatura de este tipo implica un mayor conocimiento de la lengua por parte de ambos actores, sin embargo también crea espacios de creación que no son vistos en otras literaturas. Este recelo a la deconstrucción literaria se vuelve más fuerte frente a lo “eruditos” que pueden ser de leer este tipo de textos, llenos de juegos intertextuales y retóricos. Una respuesta a esta crítica romántica es entender la aparición de la teoría literaria. Para ésta ya no es objeto de debate hallar un significado o el valor de un texto sino los modos en cómo esta se produjo y cómo se reciben los significantes.

Esta estrategia pone en duda toda concepción de representación. Si con la aparición de los estudios críticos sobre literatura se inserta una terminología lingüística en el metalenguaje literario, que designa la referencia antes que al referente, ésta posibilita ver a la primera como una función del lenguaje mismo. Así, el lenguaje se torna en un sistema de signos y significación y no un cúmulo de significados o contenidos independientes de su representación.

Al considerarse un uso del lenguaje convencional, lo literario posibilita la lectura deconstructiva que busca frenar las barreras ortodoxas entre los usos literarios y no-literarios, para así quitar a la literatura de un halo de superioridad sobre otras experiencias textuales. El texto literario es ficcional no porque rechace aceptar lo “real” o la “verdad” sino porque no es cierto a priori que las letras, palabras, conceptos e ideas completas trabajen de

acuerdo con principios que son los del mundo fenoménico o que sean “visibles” ante él.

Reconocer los juegos binómicos sentido-ineninteligibilidad, significado-significante, escritura-lectura, Ego-Alter, así como interpretación-representación implica el reconocer de igual forma que la literatura, como la comunicación no es algo transparente en el que se puede dar por sentada la diferencia entre realidad y ficción, entre mensaje y medios para comunicarlo

En el caso de la obra que tomamos como ejemplo, es notorio que hay imágenes y palabras que quedan fuera de la significación, las cuales no son cerradas por Bolaño. Así, es pertinente señalar que la decodificación de un texto por parte de la instancia lectora siempre deja una huella, una diferencia, algo que queda al aire que no pueden ser analizadas por medios lingüístico-semióticos, narratológicos o hermenéuticos.

Debemos pensar la ficción como un espacio de conciencia tanto de quien escribe como de quien tiene la tarea lectora. Así, la escritura es juego pero también crítica, un pretexto para que los actores de la comunicación se miren a sí mismos y pongan en entredicho los efectos que generan sus discursos, que no podrían ser explicados si únicamente nos enfocáramos a la materialidad del mundo real.

La deconstrucción dentro del fenómeno comunicativo invita a intervenir la textualidad: aquella que configura un discurso abierto y expuesto, pero también interviene en lo indecible y aquello que está fuera de la textualidad.

¿Qué es lo que *Los detectives salvajes* hace que lo vuelve tan característico? Establece aquí un juego de lectura que opera en el interior de los textos, mostrando la genealogía de sus conceptos, su doble cara, lo que reprimen y no dicen. Desplaza el significado de los mismos al inscribir los términos en otras cadenas de significantes. Bolaño deconstruye estructuras que el lector puede dar por sentadas: un final cerrado, la inteligibilidad de un texto, el uso

de una voz que lleve el hilo de una historia, el concepto de narración, la comunicabilidad de un texto.

Al contrario de lo que algunos teóricos señalan, la obra de Bolaño no apuesta por un estilo nihilista, en el que el lector fragmenta el sentido de la historia, sino que evoca un acto de reconstrucción. Estamos ante una reconstrucción que interviene en el discurso, lo desmantela para levantar algo nuevo desde la perspectiva de totalidad de su estructura y sus infinitas posibilidades de asociación, cuya edificación se erige en el momento de decidir.

Enfocándonos en Latinoamérica, el proyecto deconstruccionista de obras como la de Bolaño es una suerte de desestabilizador de epistemologías coloniales, como el europeo o el estadounidense. Deconstruir las relaciones jerárquicas del poder, para la liberación de la hegemonía y la construcción de una sociedad política cimentada en la solidaridad social. Deconstruir es asimismo, descolonizar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, John K.. *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam, Benjamins, 1985.
- Amorós, Andrés. *Introducción a la novela contemporánea*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1981.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*, Editorial Paidós, Barcelona, 1987.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairos, Barcelona, 2007.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 1988.
- Bolaño, Roberto. *Los Detectives Salvajes*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2006.
- Bonheim, Helmut, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge, Brewer, 1982.
- Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- Calabrese, Omar. *La era Neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.
- Castoriadis, Cornelius. *Transformación social y recreación*. Editorial Fin de siglo, México, 1992.
- Cortázar, Julio. *Un tal Lucas*, Editorial Alfaguara, 1979.
- \_\_\_\_\_ *Rayuela*. Madrid, Cátedra, 1984.
- Culler, Jonathan. *Sobre la Deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1984.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Editorial Siglo XXI, México, 1978.
- \_\_\_\_\_ *Márgenes de la Filosofía*. Editorial Cátedra, Madrid, 1998.

- \_\_\_\_\_ *Posiciones*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 1977.
- Eco, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Madrid, Editorial Lumen.
- \_\_\_\_\_ *Los límites de la interpretación*. Madrid, Editorial Lumen
- \_\_\_\_\_ *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press, Reino Unido, 1997.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*, Ediciones literales, Argentina, 2010.
- \_\_\_\_\_ *Las palabras y las cosas*, Editorial Siglo XXI,
- García Masip. Fernando. *Comunicación y desconstrucción*, Editorial Universidad Iberoamericana, México, 2008.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*. Editorial Siglo XXI, México, 1996.
- Lacan, Jacques. *Seminario Libro 7, La ética del psicoanálisis*. Paidós.
- Liotard, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Editorial Gedisa, Madrid, 1986.
- Martínez Bonatti, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Seix-Barral, Barcelona, 1972.
- Mier, Raymundo. *Introducción al análisis de textos*. Editorial Trillas, México, 1990.
- Paz, Octavio. *La búsqueda del presente*. Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1990. Revista Vuelta, año XV, n2 170, enero de 1991.
- Peretti, Cristina de. *Jacques Derrida: texto y Desconstrucción*. Barcelona, Anthropos, 1989.

Platón. *La República*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*. Editorial Siglo XXI, México, 1999.

Ruthrof, Horst. *The Reader's Construction of Narrative*. Editorial Routledge, Londres, 1981.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*, Ediciones Losada, México, 1975.

Searle, John R. *Actos de habla*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1980

Serrano, Manuel Martín. *Teoría de la comunicación. La comunicación, la vida y la sociedad*. Editorial Mac Graw Hill, Madrid, 2007.

Toro, Alfonso de. *Posmodernidad y Latinoamérica*, en *Revista Plural*, N° 233, México, 1991.

Valles Calatrava, José Ramón. *Teoría de la Narrativa. Una Perspectiva Sistemática*. Editorial Iberoamericana, Madrid, 2008.

Vattimo Gianni. *El Fin de la Modernidad, Nihilismo y hermeneútica en la Cultura Posmoderna*. Editorial Gedisa, Madrid, 1996.

Vila-Matas, Enrique. *El Mal de Montano*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2002.

Vouillamoz, Núria. *Literatura e Hipermedia. La irrupción de la literatura interactiva: precedentes y crítica*, Paidós Papeles de Comunicación, Barcelona, 2000.

Zavala, Lauro. *La ficción posmoderna como espacio fronterizo Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos*. Tesis de Doctorado. Colegio de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México, México, 2007.