



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Para entender *Los años 90* de Daniel Link:
del lector implícito al lector posmoderno

TESIS

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

RAQUEL AYELET GÓMEZ LUMBRERAS

ASESORA DE TESIS: DRA. MARÍA RAQUEL MOSQUEDA RIVERA

MÉXICO D.F.

ABRIL 2012





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.

Para entender *Los años 90* de Daniel Link: del lector implícito al lector posmoderno

Índice

Para entender <i>Los años 90</i> de Daniel Link: del lector implícito al lector posmoderno.....	1
Índice.....	1
1. Daniel Link	9
1.1. Daniel Link y su producción literaria.....	9
1.2. Daniel Link en el marco de la tradición literaria argentina.....	17
1.2.1. Daniel Link y sus contemporáneos.....	17
1.2.2. Daniel Link y sus precursores. Relación de intertextualidad con Manuel Puig.....	19
2. Los años 90: del lector implícito al lector posmoderno.....	31
2.1. El lector implícito.....	31
2.2. El lector posmoderno.....	39
3. El lector posmoderno de <i>Los años 90</i>. Estrategias de lectura.....	46
3.1. Discurso y oralidad.....	46
3.1.1. Mensajes de contestadora telefónica.....	47
3.1.2. Conversación telefónica	54
3.2. “Discurso y escritura”	58
3.2.1. “Apuntes para una clase sobre Pierce”.....	59
3.2.2. Carta.....	66
3.3. Subgrupo. “Discurso, escritura e intimidad”	71
3.3.1. Agenda.....	71
3.3.1. “Diario de una señorita”.....	76
Conclusiones.....	84
Bibliografía	87
Apéndice.....	91

Introducción

A lo largo de esta tesis me ocupé de *Los años 90* (2001) del escritor argentino Daniel Link porque es una novela que apela al lector a través de una serie de recursos y artificios literarios pensados desde la posmodernidad. Por lo tanto, como trataré de demostrar, la novela requiere ciertos códigos de lectura (“lectura posmoderna”) y, por ende, un lector al que llamo “posmoderno” partiendo del concepto “lector implícito” de Wolfgang Iser y del teórico Lauro Zavala, quien afirma:

[...] no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos, sino tan sólo *lecturas posmodernas* de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica, es decir, característicos del cuento más convencional, y rasgos de naturaleza moderna, partiendo del presupuesto de que estos últimos se definen por oposición a los clásicos.¹

Así pues, hay que definir qué es “lector implícito” y qué es “posmodernidad”, ahondaré en ambos conceptos en el tercer capítulo de esta tesis. Por ahora, para este último término, ni la filosofía, ni la sociología, ni el arte han podido homogeneizar su acepción, no obstante, es necesario para poder definir cómo es un lector posmoderno y bajo qué condiciones históricas, sociales y culturales nace. En 1999, Zavala declaró que la posmodernidad es un término empleado:

para referirse a diversos procesos culturales surgidos durante los últimos 25 años en distintas partes del mundo, y como respuesta a distintas condiciones específicas de cada región, si bien en los Estados Unidos y Europa Occidental las discusiones sobre la posmodernidad han estado asociadas a la discusión sobre las sociedades post-industriales estudiadas por Daniel Bell y Jürgen Habermas, y han estado ligadas a la crítica post-estructuralista diseminada por Jacques Derrida y al pensamiento post-humanista de Michel Foucault.²

Coincido con el autor: la posmodernidad es un término que se emplea para hablar de un proceso cultural y social que repercute en diversos ámbitos, entre ellos el literario.

Por otro lado, el lector implícito es “supuesto por el escritor según determinadas expectativas, categorías culturales y de gusto, consonancias ideológicas, etc.”. A diferencia de lector implícito o virtual, el lector real o empírico es un “sujeto históricamente determinado que lee el texto”.³ Pese a que los conceptos “implícito” y “empírico” no son equivalentes, mi lectura, es decir,

¹ LAURO ZAVALA, “El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)”, en *Cuento y figura. (La ficción en México)*, p. 52.

² LAURO ZAVALA, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 77.

³ ANGELO MARCHESI Y JOAQUÍN FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p.271.

mi interpretación de la novela es particular en tanto lectora empírica.

Así pues, analizo el “posmoderno” recurriendo a la estructuración verbal del texto y a mis propias experiencias de lectura como lectora real, pues todo crítico literario, finalmente, basa su trabajo en sus propias vivencias como lector. Harald Weinrich, uno de los representantes de la estética de la recepción, afirma que las experiencias de lectura de un lector pueden representar las de un grupo de lectores y viceversa.⁴ Mi lectura no es propiamente una representación, pero sí un ejemplo.

Evito dar una “interpretación excesiva”,⁵ como expresa Maurer, a la que es probable recurrir a falta de documentación que registre las experiencias y comportamientos de ciertos lectores de *Los años 90* desde su publicación en el 2001. Sin embargo, no se descarta el grado de subjetividad de aspectos textuales de difícil medición, como las experiencias de lectura posibles por parte de otros lectores de nacionalidad, edad, formación académica, contexto histórico-social (entre otras variaciones) distinta a la mía.⁶

En el primer capítulo haré un breve perfil del autor de *Los años 90* (quien es poco conocido en México, pero no en Argentina, su país de origen) con el objeto de acercar al lector de esta investigación al autor y sobre todo, a su obra. Así mismo, sitúo a Daniel Link en el marco de la tradición literaria argentina. De entrada, presento una visión general de rasgos de escritura en común entre escritores contemporáneos a Link, considerados como posmodernos por parte de la crítica literaria. Sin duda alguna, este grupo de escritores parte de la literatura de otros, entre ellos: Manuel Puig (principalmente), Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Mientras los de la segunda mitad del siglo pasado son experimentales, los de la época actual son hiperexperimentales al llevar

⁴ HARALD WEINRICH, “Para una historia literaria del lector”, en DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 204.

⁵ KARL MAURER, “Formas de leer”, en MAYORAL, *Estética de la recepción*, p. 252.

⁶ Si bien Iser emplea lo que él mismo llama la “gestalt” de un texto literario (en alusión a la psicología de la Gestalt), evita caer en el psicologismo (metodología empleada por la hermenéutica y la fenomenología tradicionales), pues, según el autor, la consideración de una obra literaria atiende a la forma del texto y a los actos de su comprensión. Iser no se vale del método empírico y de la documentación, sino del texto y de un único sujeto lector: él mismo. Por tanto sus estudios sobre el lector y la lectura son producto de sus propias experiencias. De igual forma, para el estudio del lector posmoderno de *Los años 90*, recurro a lo que Iser llama “estructura apelativa” o “aspectos esquemáticos”, pues llevar un registro del comportamiento de un grupo de lectores a lo largo de una época resulta una tarea más compleja que tendría lugar en otra investigación (véase nota 8).

al extremo la herencia de sus antecesores. Como explicaré, Daniel Link retoma algunos recursos literarios de sus precursores para romper con ellos, exasperarlos y crear nuevos significados, en otras palabras, generar nuevos presupuestos en *Los años 90*.

Algunos de dichos recursos rompen las convenciones de la literatura, por ejemplo: los capítulos no ubican al lector en un espacio-tiempo concreto; la novela no cuenta una historia particular, presenta líneas de acción simples, no respeta la forma convencional de la novela (inicio-clímax-desenlace) y no presenta personajes sino voces narrativas. Por lo cual recurro a la teoría de la narratología de *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa* de Luz Aurora Pimentel,⁷ para explicar de qué formas *Los años 90* rompe con las convenciones de la literatura.

Más aún, *Los años 90* abusa de las ausencias, en términos de Wolfgang Iser, “vacíos de información”, se vale de algunos recursos literarios pensados como posmodernos como el uso desmedido de la ironía, el pastiche, la parodia, la *mise en place* de la artificialidad del texto (la evidencia de los recursos con que la novela fue construida), la disolución de fronteras entre la cultura de élite y la de masas, la hibridación de géneros literarios y no literarios (por ejemplo, las revistas de modas y textos científicos, el diario y la literatura pornográfica, etcétera), la confusa superposición de voces, entre otros recursos.

Para este apartado me baso en medios electrónicos en consideración a que el tema es nuevo y la búsqueda en libros ha sido infructuosa. Lo ideal sería viajar a Argentina para recabar más bibliografía y ¿por qué no? entrevistar a Link, pero dada la complejidad que ello implica, he seleccionado fuentes de diversos sitios de Internet.

En el segundo capítulo sintetizo la teoría de Wolfgang Iser, uno de los principales teóricos de la estética de la recepción, en torno a su concepto “lector implícito”, que como mencioné, es

⁷ Para la estudiosa, en las formas discursivas del relato y sus relaciones con la historia hay dos principios: uno cuantitativo y otro cualitativo. El primero se refiere al mundo narrado en tres dimensiones: espacial, temporal (duración, orden y frecuencia) y actorial. El segundo, tomando como base a Wolfgang Iser, se rige por la perspectiva narrativa de cuatro agentes: el narrador, los personajes, la acción y la ficción del lector. Para el propósito de esta tesis hago uso del primer principio. Esto se debe a que *Los años 90* transgrede las formas clásicas de la novela. Así pues, aplico las tres dimensiones propuestas por Pimentel (espacial, temporal y actorial) a *Los años 90* y estudio las estrategias desarrolladas por el lector empírico, quien busca restablecer el orden la novela.

fundamental para explicar la existencia del lector posmoderno de *Los años 90*. En el presente análisis me baso en *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, además de algunos artículos del mismo autor. Iser detecta en las novelas modernas la tematización de vacíos de información. Entre más vacíos presente una obra, mayor será la actividad del lector para llenarlos o eliminarlos mediante sus propias representaciones. En este sentido, los vacíos no son un déficit en una obra literaria, más bien provocan diversos efectos en un lector activo, que deviene coejecutante. Me apoyo en el enfoque fenomenológico de Iser, porque considera una obra literaria atendiendo a su forma y a los actos de su comprensión. Esta teoría empata con *Los años 90*, novela en la que destaca la forma sobre la temática, no es que esta sea menos importante, sino que subyace al aparato artificioso de la novela. Así pues, mi objetivo no es demostrar qué aspectos temáticos hacen de *Los años 90* una novela posmoderna, más bien, qué aspectos formales de la novela piden un lector posmoderno.

En resumen, *Los años 90* es una novela aparatosa que exige a su lector nuevos códigos de lectura para poder acceder a ella sin desarmarla, ya que el caos y la lógica es ilógica misma. La novela pone trampas al lector, tiene diversas posibilidades de interpretación y todas y ninguna pueden ser válidas al mismo tiempo. El lector empírico, con base en su horizonte de expectativas establece nexos, plantea hipótesis, las desecha y cuando cree que sus interpretaciones son correctas, descubre detalles ambiguos, ante ello, duda, relee una o varias veces y comienza el mismo proceso de lectura. Por tanto, llega un momento en que el lector se fatiga y acepta el caos literario como es, lo cual ya implica una construcción de sentido por “omisión”, es decir, mediante el no llenado de vacíos. Por citar un caso, en el capítulo “1998” hay tres posibles autores del “*Diario de una señorita*”, sin embargo, el lector nunca sabe con certeza quién lo escribe pues hay pistas falsas que lo confunden, cancelando así la posibilidad de saber la identidad de tal escritor. No obstante, hay partes de la novela que sí permiten la construcción de sentido por “acción”, o sea, a través del llenado de vacíos.

Para explicar los fundamentos del lector implícito retomo algunas de sus estrategias de

lectura ante los vacíos, los vacíos como blancos y las negaciones: la concretización (el llenado de vacíos), las combinaciones de los esquemas del texto y las representaciones de segundo grado. En otras palabras, se analizará la relación entre el texto, el lector y la lectura propuesta por Iser. A continuación aplico esta teoría al lector posmoderno de *Los años 90*, señalando los puntos de convergencia y divergencia entre uno y otro.

En el tercer capítulo expondré qué recursos literarios considerados como posmodernos conforman *Los años 90*, obra que encaja con la llamada novela posmoderna. Así mismo expondré cómo es la estructura del texto y de qué manera rompe con las expectativas tradicionales de lectura. En otras palabras, analizo qué condiciones de *Los años 90* en particular configuran cierto tipo de intervenciones, estrategias de lectura, por parte del lector. En otras palabras, haré un análisis del lector “posmoderno” desde de la estructura formal del texto o de la “estructura apelativa de los textos” tal como la llama Iser.⁸ Por ello es fundamental tomar como punto de partida la teoría de Iser del *Acto de leer. Teoría del efecto estético*, así como algunos artículos de importancia de dicho autor. Mientras que el lector implícito es una proyección de la estructura del texto, el lector posmoderno es la convivencia de aquél y del lector empírico que puede ser más o menos capaz de lo presupuesto por el texto y por el autor. El lector posmoderno puede pasar de uno a otro lector, porque así lo configura la estructura formal de *Los años 90*.

Clasificaré los seis capítulos que constituyen la novela en tres grupos, “Discurso y oralidad”, “Discurso y escritura” y “Discurso, escritura e intimidad”. Esta escisión de la novela responde a que los capítulos pueden agruparse por pares ya que coinciden en el uso de diversas representaciones de escritura. Por ejemplo, el capítulo “1991” se trata de una serie de mensajes de contestadora telefónica, fragmentados, superpuestos, que repiten frases y a su vez completan mensajes precedentes y el capítulo “1997”, de una conversación por teléfono que sufre las interrupciones de dos suertes de didascalias teatrales y en ella se inserta una narración encuadrada. “1995” son los “*Apuntes para dar una clase sobre Peirce*”, parecen un diario íntimo, presentan ideas en desorden

⁸ “La estructura apelativa de los textos”, en DIETRICH RALL (comp.), *op. cit.*, pp. 99- 119.

que se complementan con anteriores y en él se insertan cuestiones filosóficas y “1999” es una carta de un padre a un hijo, aunque colinda con el diario y presenta dudas ontológicas del remitente. Además, no está fechada y es escrita para ser recibida en algún tiempo indefinido y tiene dos posibles destinatarios: Andrés, y el remitente mismo. “1993” presenta las anotaciones de una agenda personal y “1998”, el “*Diario de una señorita*”. Por su propia naturaleza, son géneros que prescindan de un destinatario. Con todo, en *Los años 90* estos géneros son subvertidos, pues están dirigidos a alguien más que el propietario. Más aún, el diario se acerca a la llamada “literatura porno”, de esta manera, la escritura íntima deviene pública y por otro lado, el lector se vuelve un *voyeur* que puede, si desea, reconstruir la anécdota sexual a partir de los fragmentos del texto; este par comparte la escritura del yo para el yo.

Con todo, los mensajes de contestadora telefónica, la conversación por teléfono, los apuntes, la agenda, la carta, la agenda y el diario no son simples reproducciones, sino géneros discursivos primarios o simples que forman parte de una novela, se transforman en ella y:

[...] adquieren un carácter espacial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros [...] conservando su forma y su importancia cotidiana tan sólo a través de la totalidad de la novela. La novela en su totalidad es un enunciado, igual que las réplicas de un diálogo cotidiano o una carta particular (todos poseen una naturaleza común), pero a diferencia de éstas, aquello es un enunciado secundario complejo.⁹

Alterno la palabra “capítulo” con el término “minibloque” por tratarse de unidades que forman parte de una unidad mayor: *Los años 90*. Con ello quiero decir que el texto, pese a ser hiperfragmentado (los capítulos, la narración y el discurso narrativo), el lector puede construir una visión general de la novela al desarrollar una serie de estrategias de lectura. Así pues, pese a los tropiezos que pueda tener, el lector encuentra unidad aunque no sea nítida. En este sentido propongo dos formas de lectura (similares al “Tablero de dirección” de *Rayuela* del escritor Julio Cortázar): una lineal y la otra por pares de capítulos. Sugiero esta última sólo si se ha leído con anterioridad la novela, ya que es compleja y acercarse a ella de esta forma y por primera vez, resultaría aún más difícil.

Finalmente, además de dilucidar cómo es el lector posmoderno de *Los años 90*, concluyo

⁹ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, p. 249.

que detrás de los artificios arriba esbozados, subyace el fenómeno de la imposibilidad de la comunicación en la era donde los medios de comunicación acortan las distancias, pero alejan a las personas, preocupación que el autor traslada de manera más explícita a su novela *La ansiedad. Novela trash* (2004) donde, como se explicará, el discurso hace evidente dicho problema social y cultural de la actualidad, sin abandonar los artificios pensados como posmodernos.

1. Daniel Link

1.1. Daniel Link y su producción literaria

Hablar de Link, su propuesta estética y su filiación con otros escritores argentinos contemporáneos puede dar una idea de cómo es su obra. Para ello, es necesario esbozar una breve trayectoria que muestra la versatilidad de este escritor considerado como uno de los principales intelectuales de las letras argentinas. En efecto, Daniel Link, escritor y catedrático universitario, es poco conocido en nuestro país, pero no así en Argentina, su lugar de origen.

Redactor y director del suplemento literario “Radarlibros” de *Página/12* y *Magazine*, perteneció a proyectos como *Los periodistas* y la revista cultural *Babel*. Fue becario del CONICET y de la Fundación Guggenheim (2004). Ha impartido conferencias y cursos de posgrado en la Universidad Nacional de Rosario (Argentina), Universidad Federal de Santa Catarina (Brasil), Tulane University (USA) y Humdoldt-Universität (Alemania); aunque desde mediados de 1980, es una figura emblemática en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente, integra el comité editorial de la revista *Ramona*. Es miembro de la *Associação Brasileira de Literatura Comparada* (ABRALIC) y *Latin American Studies Association* (LASA).

Daniel Link cursaba la licenciatura en Ciencias Económicas cuando descubrió que estaba en el lugar equivocado, abandonó esta profesión impuesta por su familia y se licenció en Letras en 1984. Parte de su experiencia profesional inició en la docencia en el ámbito de la escuela media, donde impartió clases de literatura argentina e hispanoamericana, coordinó talleres de publicidad, periodismo, medios masivos y comunicación; además, dictó cursos y talleres de especialización para docentes. Enseguida comenzó a impartir clases en la Universidad de Buenos Aires en las materias de Semiología y Teoría y Análisis Literario de la licenciatura en Letras. Más tarde, dirigió la materia Teorías y Prácticas de la Comunicación I de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Hoy día es titular de la cátedra de Literatura argentina del siglo XX en la Facultad de Filosofía y Letras de dicha Universidad. A esta institución debe, como el mismo dice, “el

privilegio de haber podido inscribir su voz y su sueño, y sus deseos pedagógicos- en un área, la de las literaturas comparadas, que no tenía tradición previa”.¹⁰

Link se ha comprometido con la docencia por lo que publicó libros de texto para la escuela media: *El pequeño comunicólogo ilustrado* (1992), *Literator IV, el regreso* (1993), *Literator V, la batalla final* (1994); y para la enseñanza superior: *Literaturas comparadas: la construcción de una teoría* (1997). Así mismo, ha publicado una gran cantidad de artículos en diversas revistas y periódicos tanto impresos como electrónicos (véase el apéndice). Compiló *El juego de los cautos* (1992), una colección de ensayos sobre literatura policíaca desde Edgar Allan Poe hasta Phyllis Dorothy James. Editó la obra de Rodolfo Walsh en *El violento oficio de escribir. Obra periodística de Rodolfo Walsh y Rodolfo Walsh. Ese hombre y otros papeles* (2007). Reunió su propia obra poética en *La cláusula de febrero y otros poemas malos* (2000), *Carta al padre y otros escritos íntimos* (2002), *Campo intelectual y otros poemas* (2003).

Su obra más numerosa es producto de su labor como crítico literario. Algunos títulos en este campo son: *Escalera al cielo, utopías y ciencia ficción* (1994), *La chancha con cadenas* (1994), *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* (2003), *Clases. Literatura y disidencia* (2005), *Leyenda. Literatura argentina, cuatro cortes* (2006), *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (2009), *Cuadernos de plata* (2011) y *La lógica de Copi* (2011). Link también ha publicado teatro: *Teatro completo* (2007) y “El amor en los tiempos del dengue” (2007; Saula Benavente, coautora). Recientemente, debutó en el área del cuento infantil con una adaptación para chicos de 10 a 12 años de *Las mil y una noches* (2011) y con la creación de *Los artistas del bosque* (2011), un *short story* para niños entre 4 y 6 años, ilustrada por reconocidos artistas. Por otro lado, *La mafia rusa* (2008) reúne quince relatos de diferentes extensiones y tonos escritos entre 2001 y 2008. Tres de ellos eran inéditos, los demás aparecieron en el blog personal de Link y en publicaciones de México, Chile, Venezuela y Argentina.

Tomando en cuenta lo anterior, queda clara una cosa: Daniel Link es un escritor distinto en

¹⁰ CAROLINA GRUFFAT, “Daniel Link: Si de algo equivale Internet es a la escritura y por lo tanto, a la cultura letrada”, entrevista hecha a Daniel Link, recurso electrónico: <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/daniel-link-si-a-algo-equivale.php>.

cada una de sus producciones literarias, pues con su escritura explora el campo de la poesía, el teatro, la crítica y la teoría literarias, la literatura infantil y por supuesto, la novela (Véase apéndice parte A).

Link escribió una trilogía compuesta de las siguientes obras: *Los años 90* (2001), *La ansiedad. Novela trash* (2004), *Montserrat. Novela por entregas* (2007). Como puede verse según las fechas, cada una de las novelas fue publicada de manera independiente. No obstante, el autor decidió reunir las en un solo volumen titulado *Exposiciones* (2011). Con esto pretende que más lectores puedan conocer sus novelas, ya agotadas en las librerías (hecho que muestra su aceptación por parte de la crítica y el público general).¹¹

Enuncio las características de cada una de dichas novelas, comenzando desde la más reciente a la más antigua en publicación, con miras a subrayar la centralidad de *Los años 90*. De entrada, el punto en común de estas obras radica en el tema social que abordan: el problema de la incomunicación en la era de la comunicación. Más aún, hay recursos literarios que las hermanan: la fragmentación desmedida de la narración, del tiempo, del espacio y la ausencia de narrador. Por tanto, rompen con la estructura tradicional de la novela al no tener inicio, desarrollo, clímax y desenlace. En ellas prevalece la descripción sobre la narración, además, utilizan diferentes representaciones de la escritura. En otras palabras, *Los años 90*, *La ansiedad. Novela trash* y *Montserrat. Novela por entregas* son novelas que comparten características asociadas a la posmodernidad, proceso cultural, que me ayudará al planteamiento central de mi tesis.

Montserrat. Novela por entregas fue publicada por primera vez en <http://linkillo.blogspot.com>, como su nombre lo dice, por entregas. Esta forma de publicación deviene una suerte de parodia del género folletinesco, porque además de su publicación por entregas en un medio electrónico, el contenido mismo es narrado en forma de entradas de *blog* (Link conserva esta

¹¹ No puedo afirmar que se trate de propiamente de una *trilogía* (entendida como un conjunto de tres obras unidas por un mismo argumento y mismos personajes), ya que no tuve acceso a *Montserrat. Novela por entregas*, pues no se publica en México, por tanto también he dejado incompleta la reseña de la narración de esta novela. El fragmento aquí presentado fue hecho a partir de diversas reseñas en Internet que dejan ver que *Montserrat...* es la continuación de *Los años 90* y *La ansiedad novela trash*.

forma en la publicación impresa de la novela). La anécdota es simple: una pareja homosexual, conocida como “las locas de Constitución”, se instala en Monserrat, un barrio donde se encuentra con otra pareja gay, quien secuestra a Tita Morello, un homosexual apodado “gatita”. A partir de este imprevisto, “gatita” y sus secuestradores se adentran en los lugares más recónditos de la ciudad. En este sentido, la novela es una crónica que retrata el barrio de Monserrat, conocido en el pasado como Barrio del Tambor, en memoria de la gran población negra, muerta a causa de las pestes que azotaron Buenos Aires.

La novela se inserta en la ficción ya que, según Link: “todo lo que consideramos real está formado por una cuota de imaginación y todo lo imaginario es una interpretación (a veces inconsciente) de lo real”.¹² En una entrevista declara que en *Monserrat...* intenta demostrar cómo las nuevas tecnologías de comunicación son tecnologías de escritura y publicación.¹³

La ansiedad. Novela trash sigue la misma línea. Hecha a partir de mensajes de correo electrónico, un par de cartas, fragmentos de pláticas por chat y de diversos textos literarios se divide en dos partes: “Sujeto experimental” y “Capitalismo y esquizofrenia”. Parece la continuación de *Los años 90*, pues no es gratuito que en ambas novelas el protagonista se llame Manuel, viva en Argentina, sea homosexual y tenga dificultades para relacionarse con otros. Asimismo, en *Los años 90*, Manuel, adicto al sexo, teme contagiarse de SIDA. En *La ansiedad...* se descubre que Manuel ha adquirido la enfermedad, por el reporte clínico que llega a su correo electrónico. Es decir, aparece ante el lector un documento en el que se leen términos médicos que comprueban el contagio.

En *Los años 90*, Manuel se autoexilia luego de una serie de eventos desafortunados en su vida, por ello se muda de departamento y, literalmente, se encierra en él para apartarse de todos y de todo (excepto de su empleo por Internet), sólo mantiene contacto con sus proveedores de víveres a través de una ventana. A continuación, el lector desconoce el paradero del protagonista, sin

¹² “Daniel Link: entre el crítico, el escritor y el catedrático”. Dirección de Internet: <http://www.catedrabolano.cl/2009/06/entre-el-critico/>

¹³ GABRIELA MANULI, “Daniel Link: En nuestra literatura, la vanguardia ya no interesa”, entrevista hecha a Daniel Link. Recurso electrónico: http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0160/obs_007.html.

embargo, Manuel “aparece” de nuevo en *La ansiedad...*, donde se producen cambios en él (siempre encaminados a la introversión, a la enajenación y al fracaso amoroso). En esta novela, Manuel cree encontrar al amor de su vida en un bar gay, donde conoce a un francés con el que contrae nupcias e intenta vivir durante un tiempo. La relación fracasa a causa de la incomunicación, pues Manuel y el francés habitan el mismo departamento, pero nunca están juntos. Los viajes laborales, los horarios de oficina y los proyectos profesionales son una barrera que poco a poco impide el contacto físico y emocional entre la pareja. En consecuencia, el lector se halla ante los reclamos, las disputas y las reconciliaciones del matrimonio a través de mensajes de correos electrónicos. Además, Manuel, pese a estar casado, busca personas (completos desconocidos) en *hot chat*, con las cuales tener encuentros sexuales esporádicos.

De esta manera, el fenómeno de la incomunicación se presenta como un absurdo que intenta resolverse a través de una falsa interacción ofrecida por los medios de comunicación masiva. La novela refuerza la magnitud del problema a través de fragmentos de textos literarios y filosóficos¹⁴ que diversas editoriales envían al correo electrónico de Manuel. La aparición de estos textos representa un discurso teórico que el resto de la novela lleva a la praxis narrativa. Así, el lector puede identificar con facilidad los problemas sociales que denuncia *La ansiedad...*

Los años 90, primera novela de la trilogía, ocupa un lugar central en ella. La he escogido para la presente tesis, pues es la que presenta más artificios, “juegos” y vacíos de información, por tanto, es la que más apela al lector. Para comenzar el análisis de la novela, hay que hablar del título. En un libro anterior Daniel Link causó expectación con la próxima publicación de “una vasta novela titulada *Diario de mi hermano*”. Pero esta novela aun era un proyecto, de modo que Link anunció su aparición sin haberla escrito, porque en voz del autor: “nunca puedo empezar a escribir un libro sin haber decidido previamente el título”.¹⁵

Con todo, el título no convencía al autor de allí que la novela se llamó en lo sucesivo *El*

¹⁴ Por ejemplo, *Cartas a Milena* de Franz Kafka, *La comprensión de los medios como las exenciones del hombre* de Marshal McLuhan, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes, *Sex, afeitado e era tecnológica* de Sérgio Doyrell, entre otros textos.

¹⁵ *Los años 90*, ficha de libro. Sitio de Internet: <http://www.adrianahidalgo.com/detallelibro.php?ID=69>

sobrino de Albamonte, y Drogarse no sirve para nada o Diario de una señorita. Pero a Link, estos nombres le parecían poco convincentes, inadecuados e inespecíficos. El título final fue *Los años 90. Novela experimental* porque fue escrita entre 1992 y 1999, mismo tiempo que tardó en encontrar el título. Se observa que el autor juega con el lector desde el título, ya que “hace hincapié en lo que se supone es el tema de la novela” y tiene una fuerte connotación sociológica. No obstante el mismo autor advierte:

No es una novela sociológica porque no creo en ellas. Como tampoco creo en la posibilidad de representar una década. Apenas creo que es un protocolo de experiencia con toda la carga que tiene esto después de las vanguardias y de Walter Benjamin. Es muy difícil que algo se transforme en experiencia. Lo que sí he intentado hacer es tomar este modelo (como si se tratara de protocolos jurídicos y médicos) para escribir.¹⁶

En efecto, el título *Los años 90* es un engaño, remite a un tiempo específico, a una periodización (de un sujeto en la sociedad argentina, pues la narración se lleva a cabo allí); lo cierto es que esta novela tiene alcances universales, al ser un cuestionamiento a la actualidad en materia de incomunicación.

Por otro lado, el subtítulo “Novela experimental” anticipa su carácter fuera de lo convencional y de lo canónico. Como analizaré en el siguiente capítulo, esta novela presenta rasgos que pueden ser pensados desde la posmodernidad y ésta, desde la experimentación. Los editores de Adriana Hidalgo decidieron omitir el subtítulo, por lo cual Link se mostró firme en la edición de sus siguientes novelas *La ansiedad. Novela trash* y *Montserrat. Novela por entregas*. Los subtítulos de cada una de las novelas de la trilogía son explícitos, pues, como cito arriba, de cierta manera anuncian su estructura formal. Además, para Link la cultura funciona con base en “encasillamientos”, ya que “la gente está acostumbrada a leer en categorías” y él no puede escaparse a ello: “Ahora no cuentan con mi anuencia. En este sentido mis novelas llevan la especificación al ridículo [...]. Como hay clases y categorías dando vueltas, pues bien, las uso exasperando las clasificaciones hasta niveles de especificación absurdo [sic]”.¹⁷ Hay que tomar con precauciones esta afirmación, pues Link mismo se burla de lo que dice. La “especificación al

¹⁶ LAURA ISOLA, “La década Infame”. Recurso electrónico: <http://www.adrianahidalgo.com/vernota.php?ID=111>

¹⁷ M.A. COLOMA, “Con Internet podemos reinventar la figura del intelectual”. Recurso electrónico: <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1477/article-41204.html>

ridículo” o en otras palabras, “evidencia extrema” es un recurso asociado a la literatura posmoderna, misma de la que Link no puede escapar, pues la posmodernidad es el proceso cultural que le tocó vivir. Es decir, algunos textos posmodernos hacen evidente sus propios recursos literarios y funcionan como una suerte de manual de lectura, esto es, exhiben su propia artificialidad. Ahondo sobre este punto en los capítulos de esta tesis, concerniente al análisis de la novela en cuestión.

Los años 90 fue bien aceptada por la crítica literaria y por el público en general. Tras su publicación los críticos dijeron al autor: “Ahora sí sos un escritor de verdad”, comentario que lo molestó, pues es su primera novela, pero el octavo libro que publica.¹⁸ La narración es simple: Manuel, el protagonista, es un exitoso crítico de cine y catedrático que lleva una vida desenfadada de sexo y drogas. Tras la muerte de su madre, hermano e hija, cae en una crisis emocional que lo lleva al ostracismo físico e intelectual, además, decide liberar su homosexualidad. Detrás de esta narración que pudiera ser poco original, se esconde una serie de artificios planeados minuciosamente y en ello se ha basado la crítica para destacar el valor literario de *Los años 90*. Para el propio escritor la novela es:

[...] *materialmente un conjunto de restos*: transcripciones de mensajes en el contestador, un diario de viaje, un borrador de una clase sobre Pierce, un diálogo telefónico, una carta a un hijo, los papeles dejados por un hermano muerto, que bajo el nombre de “Diario de una señorita” dejan leer pura pornografía.¹⁹ (El subrayado es mío).

Cada uno de estos “restos”, o como les llamo en el presente “minibloques”, da unidad a *Los años 90*, novela central de la trilogía de Link, quien insiste: “la novela es una apuesta y una reivindicación del valor documental porque, ¿se puede seguir pensando en el estilo?”²⁰

En efecto, *Los años 90* es la obra que más juega con la hibridación de géneros literarios y no literarios, con registros orales y escritos, con la cultura popular y de “élite”. La crítica ha señalado que es “una novela de fuga con una prosa maravillosamente omnívora capaz de asimilar discursos de todo tipo”.²¹ Esta “fugacidad” y construcción variada y artificiosa incitan al lector a no

¹⁸ M.A. COLOMA, art. cit.

¹⁹ LAURA ISOLA, art. cit.

²⁰ *Ibíd.*

²¹ LAURA ISOLA, art. cit

abandonar su lectura. Por el contrario, *La ansiedad. Novela trash*, como su nombre lo dice, provoca angustia ya que en ella se puede leer una gran cantidad de fragmentos de correos electrónicos, conversaciones por chat y textos literarios, pero el lector sólo tiene acceso al fracaso de un matrimonio y es testigo de disputas y reconciliaciones, “encuentros” y “desencuentros”. Por su parte, en *Los años 90* el lector puede advertir a simple vista una serie de mecanismos que lo invitan a “jugar” o a devenir un *voyeur* de una historia fragmentada e inconclusa.

La anécdota de *Los años 90* se desarrolla a lo largo de seis capítulos, cada uno de ellos lleva por título un año de la década de 1990 (“1991”, “1993”, “1995”, “1997”, “1999” y “1998”) y respectivamente, cada uno se vale de diferentes representaciones de escritura: mensajes de contestadora telefónica, una conversación telefónica, los “*Apuntes para una clase sobre Peirce*”, una carta, una “Agenda” y el “*Diario de una señorita*” o como el autor los llama “restos”. Sin embargo, he decidido llamarlos “minibloques” porque pertenecen a una unidad mayor de sentido: *Los años 90*.

Los años 90 es una novela fragmentada: los capítulos, la narración y el discurso narrativo. Sin embargo, el texto intenta ser ordenado al seguir cierta cronología a manera de sostén, porque los hechos narrados en cada uno de los minibloques son cronológicos, pues revelan poco a poco detalles de la vida del protagonista que completa informaciones precedentes. Más aún, en el párrafo anterior menciono que cada capítulo lleva por nombre un año de la década de los años noventa, siguiendo un orden, excepto el último, “1998” (que corresponde al minibloque “*Diario de una señorita*”). En estricta teoría este capítulo debería ser el penúltimo de la novela, porque está precedido de “1999” y no obstante, es el último de la novela (véase el índice de la novela). Esto representa uno de tantos recursos literarios presentes en el texto que invitan al lector a “jugar” y a devenir coautor de una historia desordenada, fragmentada e inconclusa.

1.2. Daniel Link en el marco de la tradición literaria argentina

1.2.1. Daniel Link y sus contemporáneos

Aunque no existen panfletos, manifiestos, etcétera, hay rasgos de escritura formales que cohesionan a un grupo de escritores en nuestra era, la posmodernidad.²² Daniel Link no niega la existencia de generaciones: “cada vez, los cortes generacionales son arbitrarios”²³. Sin embargo, parece que él no se considera parte de un grupo; y aunque reconoce que la ficción contemporánea privilegia una estética más concentrada en la forma que en los argumentos, Link cree que en la creación de un texto entran en juego las habilidades y los déficit de los escritores. Clasifica el sistema de la literatura actual en dos líneas: 1) “la literatura de mercado”, concebida por sí misma como una literatura autónoma, dominada por los premios literarios, “urdida para estafar a los lectores” y “escrita deliberadamente para la escuela”. 2) “Las escrituras experimentales” o “postautómatas” (como las nombra Josefina Ludmer) que:

formulan preguntas radicales al presente, a la relación de uno mismo (de sí mismo) con el presente (o con la muerte, o con el cuerpo, en fin: esas grandes obsesiones de todos los tiempos). Literaturas que declinan incluso el honor de integrar el panteón literario, en favor de otro tipo de relación con la escritura.²⁴

De esta cita hay que extraer dos puntos que abordaré con precisión en el siguiente apartado, cuando establezca la relación de intertextualidad²⁵ entre la obra de Puig y de Link. Por un lado, no hay temas nuevos en la literatura sino “grandes obsesiones de todos los tiempos” que los escritores estetizan de diferente manera. Por el otro, según Link la nueva literatura se aparta de la tradición, del “panteón literario”, lo cierto es que toda literatura tiene uno o varios antecedentes. Si bien, la producción de Link no se aparta de sus precursores, sí se inserta en la vertiente de la “escritura

²² Alex Callinicos distingue en 1982 tres áreas culturales relacionadas con el concepto “posmodernidad” y que repercutirían en manifestaciones artísticas como la arquitectura, la música, la literatura, el teatro, etcétera, pero también en la filosofía y en el mundo social (KARL KOHUT, *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, p. 11).

²³ HERNÁN ARIAS, “Entrevista con Daniel Link”, entrevista hecha a Daniel Link. Recurso electrónico: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0285/articulo.php?art=9072&ed=0285>

²⁴ GABRIELA MANULI, art. cit.

²⁵ “Término utilizado por una serie de críticos (J. Kristeva, A. J. Greimas, R. Barthes, G. Genette, J. Ricardou, L. Dällenbach, etc.) para referirse al hecho de la presencia de un determinado texto, de expresiones, temas y rasgos estructurales, estilísticos, de género, etc., procedentes de otros textos, y que han sido incorporados a dicho texto en forma de citas, alusiones, imitaciones o recreaciones paródicas, etc.” (DEMETRIO ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, p. 570, bajo la acepción “Intertextualidad”).

experimental”. Él mismo da una lista de escritores argentinos experimentales que lee con atención pues sabe que en ellos encontrará un “pensamiento sobre el presente, pero, también, sobre la literatura en el presente”. Los autores son: Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman, Alejandro López, Fabían Casas, Washington Cucurto, Pablo Pérez, Ariel Schettini, Daniel Durand, Mariana Enríquez y Santiago Llach.²⁶

A esta lista hay que agregar a Dalia Rosetti, Dani Umpi, Miss Tacuarembó y Juan Terranova. Todos ellos, aunque son más jóvenes (pues nacieron en la década de los 70), comparten con Daniel Link rasgos de escritura. Sin duda alguna, existen más escritores cuyas obras establecen lasos de intertextualidad con Puig, por ahora menciono a Daniel Link, Alejandro López, Juan Terranova y Dalia Rosetti quienes, según la crítica literaria, son posibles herederos literarios de Manuel Puig.²⁷ Estos escritores se valen de las nuevas tecnologías de la comunicación como herramientas para filtrar las narraciones. En el caso de Link, ya he mencionado el uso del correo electrónico, el teléfono y el chat. También Alejandro López en *Kerés cojer= guán tu fak* (2005), Juan Terranova en *El pornógrafo* y Dalia Rosetti en *Me encantaría que gustes de mí* transcriben, parcialmente conversaciones a través de Messenger.

Existe en la creación de estos textos algo que parece novedoso, además, hacen notorias referencias a la cultura popular. Por citar un caso, en la obra de López desfilan Ricky Martín, Los ángeles de Charlie y Mc Gyver.²⁸ En la trilogía de Link aparecen referentes explícitos: Lou Reed, Keanu Reeves, Marlon Brando, Danny DeVito, Jack Nicholson, Gatica, “Arturito” (o “R2D2”, personaje de la saga *Star Wars*), entre otros. La cultura popular en la obra de Link también se hace presente en el lenguaje (pues toma elementos del habla coloquial argentina), en el uso de discursos populares como las revistas de modas, la literatura pornográfica, la agenda personal, los apuntes *cuasi* eróticos, entre otros de *Los años 90*.

En palabras de Link respecto a su obra: “no hay un intertexto con la cultura, lo que sí hay es

²⁶ GABRIELA MANULI, art. cit.

²⁷ MARTÍN PRIETO, “Narradores argentinos después de Manuel Puig”. Recurso electrónico: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/11/11/u-01306971.htm>

²⁸ *Ibíd.*

un registro del contacto con la tecnología y cómo se fue modificando la comunicación. Mejor dicho, la ficción de la comunicación, que ha perdido sentido”.²⁹ En efecto, en la trilogía hay una intención estética, pero también ética, ya que detrás de las novelas se halla una voz denunciando el fenómeno de la incomunicación en la era de la comunicación.³⁰

1.2.2. Daniel Link y sus precursores. Relación de intertextualidad con Manuel Puig.

Daniel Link escribió artículos donde muestra su admiración por Manuel Puig, también participó en el ciclo “Puig en Acción 2010” con la conferencia “¿Quién mató a Juan Carlos?”. Además, elogia a Puig desde su propia literatura y a él podría deber el nombre de su protagonista de *Los años 90*. Según Link, el proyecto de Puig es una interrogación “sobre cómo vivir juntos en un universo que postula toda separación como necesaria y toda comunidad como insostenible”.³¹ No muy alejada de esta idea se sitúa la propuesta de Link sobre la ficción de la comunicación dominada por las nuevas tecnologías.

En una entrevista a Link, le hacen la observación de que los cuentos de *La mafia rusa* remiten, desde el título, a otros escritores de la tradición argentina. Así, “Yo fui un niño de ocho años”, “Te quiere mucho tu hermana” y “Marlowe” recuerdan a César Aira, a Manuel Puig y a Cortázar respectivamente. A la pregunta “¿Te interesa establecer vínculos desde la ficción con ciertos autores o lecturas?”, Link responde afirmativamente, aceptando la intertextualidad con Puig y Aira y “en menor medida con Borges, de quien todos estamos ya un poco cansados”.³² Esto ha

²⁹ LAURA ISOLA, art. cit.

³⁰ Aunque parece contradictorio, Daniel Link rescata el Internet de su propia crítica si se usa para fines culturales. Al inicio de su novela *La ansiedad. Novela trash* aparece una entrevista ficticia a Daniel Link, donde declara que Internet, más que un medio de comunicación, es un “laboratorio de escritura y de ficción” (DANIEL LINK, *La ansiedad. Novela trash*, p. 10). Numerosas veces, ha recalcado el valor de esta herramienta, que a su modo de ver equivale a la escritura y “por tanto a la cultura letrada”. Agrega: “Internet ha llevado la escritura tan lejos que hoy nos parece imposible imaginar un mundo escrito previo a las computadoras” (CAROLINA GRUFFAT, art. cit., s/n). De allí parte para afirmar que, por medio de Internet, las “redes intelectuales” o “corrientes de opinión ilustrada” pueden oponerse a la “barbarie mediática” y de esta manera “reinventar la figura del intelectual” (M.A. COLOMA, art. cit., s/n). Esto lo menciona a propósito de su actividad como blogger, pues desde 2003, a través de “Linkillo (cosas mías)”, publica críticas, opiniones literarias, comentarios sobre temas culturales, sociales y políticos, también sube videos, notas sobre escritores que le interesan, agenda de eventos, listas de series televisivas, libros y películas que recomienda.

³¹ DANIEL LINK, “La obra como exigencia de vida”. Sitio de Internet: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/24/_-02205786.htm

³² HERNAN ARIAS, art. cit.

causado controversia y lo mismo puede decirse de su artículo “Las ruinas circulares” en donde comenta: “Borges es ya una pesadilla amortiguada y olvidarse de él no sólo es de buen tono sino un síntoma de salud mental”.³³

Surge una pregunta: ¿Link realmente rompe con la tradición? Si la tradición literaria argentina de los años 60 es Jorge Luis Borges, la respuesta es no. Daniel Link es un escritor polifacético que si bien, sigue a Manuel Puig en aspectos formales, también a Borges en aspectos temáticos. La intertextualidad con Puig es evidente, pero la intertextualidad con Borges, aunque mínima, se manifiesta en un sólo capítulo de *Los años 90*: “Apuntes para una clase sobre Pierce”. Allí el protagonista reflexiona sobre el infinito y el estrecho límite entre la realidad y la ficción: dos metáforas obsesivas de la obra borgeana. La diferencia radica en que, para Borges estos temas son el punto central de su estética y una preocupación, para Link, una referencia. Estos temas no son nuevos en la literatura, pero (aun en contra de su voluntad) Link no puede escapar de lo que él llama “el panteón literario” (véase nota 24), de la tradición temática que traza Borges no sólo en la literatura argentina, sino latinoamericana. Ahora, el problema es definir hacia dónde va el rechazo a Borges.

Para Harold Bloom, reacciones como esta provocan lo que él llama “la angustia de las influencias”. Es decir, los “poetas fuertes” o “grandes figuras” “persisten en luchar con sus grandes precursores, incluso hasta en la muerte”. El escritor se rebela contra la tradición literaria o “panteón literario”, al indagar “un objetivo imposible, el mismo que buscó su precursor antes”.³⁴ Sin embargo, todo escritor toma algo de sus antecesores y la influencia resultante lo vuelve más original, aunque no precisamente mejor. Bloom clasifica seis tipos de influencias o “cocientes revisionistas” de los cuales *Tésera*, *Apofrades*, *Kenosis* y *Ascesis* pueden aplicar, sí no a toda trilogía de Daniel Link, sí a *Los años 90*.

Tésera es “completamiento” y antítesis”, esto significa que el escritor posterior “‘completa’ a

³³ DANIEL LINK, “Las ruinas circulares”. Sitio de Internet: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/11-168-2002-06-24.html>

³⁴ HAROLD BLOOM, *La angustia de las influencias*, pp. 13 y 18.

su precursor”³⁵ conservando sus postulados, pero rebasándolo al lograr un significado distinto. La *Apofrades* se refiere a la influencia abierta del escritor anterior en el posterior; lo singular es que la obra de este último causa la impresión de que él “hubiera escrito la característica obra del precursor”.³⁶ La *Kenosis* se refiere a la discontinuidad del escritor posterior con respecto a su precursor. La *Ascesis* es la “autopurgación”, el escritor o poeta posterior desea “separarse de los demás, incluso de su precursor”, su obra se aleja de la tradición y de esta forma “las dotes del precursor son también reducidas”.³⁷ Los primeros tres cocientes son aplicables a la influencia de Manuel Puig en Link, ya que él retoma algunos recursos literarios de su precursor y los aborda de una manera casi similar o los actualiza creando nuevos significados, explico este punto en el siguiente apartado. El cuarto cociente ilustra la relación Borges-Link, donde Link niega a Borges y, sin embargo, coincide con él en aspectos temáticos.

Con todo, es seguro que Link reúne dos vertientes de la literatura argentina, una representada por Borges y otra, por Puig y de esa convergencia surge una nueva narrativa. Por tanto, Link no puede separarse de la tradición literaria, la retoma y a partir de ella crea algo distinto. Observa Octavio Paz que lo “nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto y lo nuevo es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora”.³⁸ En este sentido, la tradición significa la continuidad del pasado en el presente. La literatura (y el arte en general) ha sufrido cambios y revoluciones, sucesión de rupturas que al mismo tiempo es una continuidad; Paz agrega: “¿Influencias, coincidencias? Ni lo uno ni lo otro: persistencia de ciertas maneras de pensar, ver y sentir”.³⁹

En resumen, una novela como *Los años 90* no puede existir y no puede ser leída sin la tradición de la ruptura. Es decir, los lectores que conocen la narrativa argentina descubren que Link toma como punto de partida la experimentación de Puig y, en menor medida, la de Cortázar, particularmente de *Rayuela*. En efecto, *Los años 90* cuestiona las formas tradicionales de la novela

³⁵ HAROLD BLOOM, *op. cit.*, p. 13.

³⁶ *Ibíd.*, pp. 23-24.

³⁷ *Ibíd.*, p. 24.

³⁸ OCTAVIO PAZ, “La tradición de la ruptura”, pp. 18-19.

³⁹ *Ibíd.*, pp. 19, 22 y 23.

tal como lo hicieron dichos escritores argentinos en la segunda mitad de siglo pasado. Por ello, intentaré perfilar la herencia literaria de Puig en Link y cómo éste la lleva a otros presupuestos, ya que Link estudia la literatura de Puig y su influencia tiene que ver con una postura literaria crítica.

De entrada, los textos de Puig produjeron cambios en el canon de la literatura argentina de los años 60. El escritor lo logra cuando escribe *La traición de Rita Hayworth* (1968), pero no fue bien recibida por su carácter político y “paraliterario”. *The Buenos Aires Affaire* (1973) corrió con la misma suerte y peor aún, fue prohibida por el régimen peronista de Eva Perón. Toda la escritura de Puig transgrede las “normas” en diversos sentidos: en primer lugar, representa una crítica abierta contra Perón y en segundo, contra el sistema tradicional de escritura en Argentina.

Para efectos de este apartado, me concentro en los aspectos formales que la literatura “puigiana” revolucionó y que están más ligados a la novela *Los años 90* de Link. Son útiles algunos puntos del artículo “De la tentación a la traición: Rita Hayworth, posmodernismo y recepción” de Cristina Fangmann, ya que la autora encuentra rasgos de escritura asociados a la literatura posmoderna en una novela de Puig, pero estos pueden ser aplicables a toda la narrativa del autor: el uso de la ironía, el pastiche y la parodia, “la puesta en escena de la propia artificialidad del relato” y el estilo libre indirecto. Tomo tan sólo estos recursos literarios, pues el objetivo de este capítulo no es establecer todas las correspondencias entre la literatura de Puig y Link, sino extraer de manera general cuál es la nueva propuesta de Link a partir de la herencia de Puig.

En primer lugar (gran parte de la crítica ha estudiado este punto), Puig experimenta usando formatos de géneros “menores” o populares como el folletín, la radionovela, el tango, las revistas de moda, etc.; además de géneros no literarios como el obituario, la agenda, el álbum de fotos, las actas jurídicas, reportes médicos, entre otros. Esto le valió que Carlos Páez de la Torre considerara su obra como “una especie de Corín Tellado con mayor erotismo, nada más”.⁴⁰ Sin embargo, no se trata de una mera copia de dichos textos, sino de un uso literario de cada uno de ellos. Por ejemplo, en *El beso de la mujer araña*, la música popular (el tango y el bolero) y el cine son un tema y un recurso porque forman parte de su construcción. A diferencia de Puig, el cine en *Los años 90* es sólo

⁴⁰ Este comentario apareció en el suplemento literario de *La Gaceta*, de Tucumán, el 25 de mayo de 1973.

una alusión en el mundo de la novela (cociente *Kenosis*), ya que el protagonista es crítico de cine y hace comentarios algunos sobre ciertas películas, sobre todo en el capítulo “1993”. Por ejemplo, Manuel, el personaje, escribe en su agenda sus impresiones sobre las películas que acaba de ver en el Festival de cine de Berlín. Sus apuntes son las de un crítico de cine y no las de un *amateur*.

En *Los años 90* de Link también hay alusiones a la cultura popular, por ejemplo a la música rock e indirectamente, a las revistas de moda. La primera aparece en los mensajes de la contestadora telefónica del protagonista, a través de estos el lector sabe que la música del aparato ha sido cambiada: unas veces quien deja un mensaje escucha “Rock de la cárcel” y otras, alguna canción de Lou Reed. El rock puede formar parte de la estructura de la novela porque es estruendoso, fusiona ritmos, etcétera y eso mismo hace *Los años 90*, causa desconcierto en el lector y se apropia de géneros literarios y no literarios. Asimismo este género musical apela a los personajes y también al lector a que conozcan el espacio íntimo del protagonista, pues la música da una aproximación de la edad de Manuel, de sus gustos musicales, de la época en la que vive, etcétera. Ahora bien, en el capítulo “*Diario de una señorita*” la voz narrativa, que en apariencia corresponde a la de una mujer, escribe su opinión sobre los hombres:

El problema es la escasez de los hombres, como dice Renata. O, como digo yo, la inadecuación de los hombres a nuestro deseo. Los hombres, últimamente, se toman con bastante libertad su etiología. Hay varios tipos de hombres. Voy a hacer una lista, algún día resultará célebre por su sencillez y su precisión.⁴¹

Enseguida, la narradora enlista diferentes tipos de hombres que hay de acuerdo con sus preferencias sexuales, luego, diferentes tipos de mujeres de acuerdo con su mismo criterio y finalmente, del tipo de relaciones sentimentales que pueden existir entre mujeres y mujeres, mujeres y hombres y hombres y hombres y traslada estos datos a una gráfica, añadiendo: “¡Esto es ciencia! ¡Esto es ciencia!” (LINK, 146). Se percibe la *hibridación* genérica⁴² de un texto científico con una suerte de artículo de revista de modas. En este caso, el género popular forma parte de la estructura

⁴¹ DANIEL LINK, *Los años 90*, p. 143. De ahora en adelante remito a esta edición como LINK, seguido del número de página entre paréntesis en el texto.

⁴² “Superposición de reglas genológicas o architextuales en un discurso o un texto determinado” (ZAVALA, “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, en ZAVALA, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 140, bajo la acepción “Hibridación”).

de la novela (cociente *Apofrades*). Según Cristina Fangmann, cuando esto ocurre, entra en juego el *pastiche*, recurso asociado al posmodernidad, que se vale de la ironía y la parodia.⁴³ El mismo Puig usa el *pastiche* pues sus textos narrativos incorporan formas de otros textos no literarios por citar un caso, se comunica la muerte del protagonista de *Boquitas Pintadas* en el formato de un obituario, al inicio de la novela.

Algunas veces el *pastiche posmoderno*⁴⁴ ocasiona la ausencia parcial del narrador, pues “a través de este recurso las voces de los personajes se presentan en forma directa, superpuestas unas a otras”.⁴⁵ Esto aparece en numerosas ocasiones en Puig, por ahora cito *El beso de la mujer araña*, donde el autor sorprende al lector con la aparición directa de los personajes, Valentín y Molina, dialogando.⁴⁶ En consecuencia, es “normal” que el lector pierda la referencia de quién es el emisor y el receptor en dichos diálogos y no es necesario que trate de reconstruirlos, pues esa es la lógica del texto. Los mensajes de contestadora telefónica y la conversación por teléfono de *Los años 90* siguen la misma línea. Con todo, el *pastiche* en ambos autores, que da paso a la superposición de voces, crea una sola voz y un solo ritmo.

Ahora bien, “la puesta en escena de la propia artificialidad del relato”⁴⁷ (o como le llamaré en esta tesis, “evidencia extrema”) es clave en *La traición de Rita Hayworth* y *The Buenos Aires Affaire*. En la primera Toto, el protagonista, ama ver películas en cine y hacer sus propias adaptaciones recortando cartón y armando los personajes. De igual forma, Puig confiesa en una entrevista que él copia o re-crea a partir de modelos tal como lo hace su personaje, “recortando” y “armando”.⁴⁸ En la segunda novela, Gladys, artista plástica, “junta *desechos, retazos* y entabla con ellos conversaciones como las que podría tener Toto con sus cartones y el mismo autor con sus personajes. Esas voces escuchadas son justamente las que engendran los textos” (el subrayado es mío).⁴⁹ Para Daniel Link, *Los años 90* es “materialmente un conjunto de restos” (véase nota 18).

⁴³ Vid., FANGMANN, art. cit., p. 122.

⁴⁴ “Superposición de elementos procedentes de varios estilos [...] (Weinberg)” (ZAVALA, “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, en ZAVALA, *op. cit.*, p. 144, bajo la acepción “Pastiche posmoderno”).

⁴⁵ FANGMANN, art. cit., p. 122.

⁴⁶ MANUEL PUIG, *El beso de la mujer araña*, p. 7.

⁴⁷ FANGMANN, art. cit., p. 125.

⁴⁸ *apud* FANGMANN, art. cit., p. 125.

⁴⁹ *Ibíd.*, p.125.

Así pues, el lector encuentra “retazos” o, como los designo arriba, “microbloques” de textos que en conjunto constituyen la novela. Por tanto, “la puesta en escena de la propia artificialidad del relato” (o como la llamaré en esta tesis “evidencia extrema” o “especificación al ridículo”) es algo común en la literatura actual y mejor aún, una suerte de manual de lectura para el lector.

Verbigracia, el capítulo “1991” de esta novela está compuesto por diversos mensajes grabados en un contestador telefónico. Los mensajes son fragmentados, se superponen, repiten frases y completan mensajes precedentes. Si bien Puig no usa el recurso del contestador telefónico (aunque ya existía en su época), *La traición de Rita Hayworth* en el capítulo “En casa de los padres de Mita” muestra una lluvia de voces en aparente desorden que forma parte de una conversación. Los fragmentos de diálogo, al igual que en *Link*, complementan ideas anteriores.

Ahora bien, el capítulo “1993” es una agenda que registra los eventos de un año. La información menciona actividades laborales y en ocasiones, sentimientos, como en un diario; el dueño, Manuel, omite días. Juan Carlos, protagonista de *Boquitas pintadas* de Puig, tiene una agenda fechada de 1935, donde anota, entre otras cosas, sus próximas conquistas amorosas. El tono de Juan Carlos es distinto al de Manuel, éste intenta ser serio y académico: “10.01. [...] ¿qué diría hoy Borges al enterarse de que en casi todas las ciudades europeas (salvo en Buenos Aires) las películas se doblan sistemáticamente?” (LINK, 37-38); aquél es humorístico, ya que roba una sonrisa al lector cuando se burla de situaciones y personajes: “Marzo/Martes 14, Santa Matilde, reina. ¡Agenda vieja y peluda! Hoy te empiezo con una viuda”.⁵⁰ El par de agendas permite al lector formarse una idea de la personalidad de cada protagonista sin necesidad de saber más, pues las voces narrativas aportan información de manera indirecta.

El capítulo “1997” de *Los años 90* da lugar a una conversación telefónica en la que se insertan dos suertes de didascalias, parodiando así el género dramático. Puig usa la técnica del diálogo a través del teléfono de una manera idéntica en *Boquitas pintadas*: La Raba y Nené mantienen el ritual del esquema comunicativo, es decir, una emisora emite un mensaje y su

⁵⁰ MANUEL PUIG, *Boquitas pintadas*, p. 47.

receptora escucha con atención, pero al final de la conversación aparece una voz que acota lo dicho.⁵¹ Asimismo, Puig se vale del mismo recurso y lo aplica distinto en *El beso de la mujer araña*. En el capítulo 14 se “escucha” un personaje llamando a otro por teléfono, la conversación pausada por espacios en blanco en el texto y, nuevamente, la voz del mismo personaje, de modo que el lector infiere cuál es el discurso de la voz ausente.⁵² Además, de la parodia, ambos autores experimentan con el uso de géneros primarios o simples⁵³ (una conversación telefónica literaturizada) en la narración, pero Link actualiza estos recursos al emplear el contestador telefónico en *Los años 90* y el chat y el correo electrónico en *La ansiedad. Novela trash* (cociente *Tésera*).

Por otro lado, la carta de “1999” inicia con la frase “No sé qué soy, pero sé de qué huyo” y un destinatario: “Querido Hijo”; sus identidades quedan al descubierto gracias lo que dice la propia carta, pero también por las voces de otros personajes de otros minibloques. Para el caso de Puig, tomo como ejemplo la carta de Berto de *La traición...* En ella el remitente y el destinatario son explícitos: el hermano de Berto a quien reclama sus fracasos desde su adolescencia a partir de la muerte de su padre. Sin embargo, Berto concluye: “Esta carta va al tacho de la basura, para vos no pienso gastar un centavo en estampillas”.⁵⁴ Desde el inicio se percibe la intención de desechar la carta antes de ser enviada, mientras que Manuel sí desea enviarla, no obstante las cartas de ambos personajes parecen no tener un destinatario real, son más bien un medio de desahogo, una suerte monólogo interior de los remitentes. En ambos autores, Link y Puig, la epístola pierde una de sus funciones: ser dada a alguien para ser leída y, se inserta en la escritura del yo para el yo, es decir, el destinatario es el remitente mismo.

Dichos recursos vinculados a la posmodernidad, conducen al examen de la figura del lector. Hechas a partir de géneros discursivos primarios y secundarios, las novelas de Puig y *Los años 90* de Link producen en exceso vacíos de información. Al respecto hay que aclarar que en todos los relatos hay lugares vacíos, pero en la narrativa posmoderna estos se tematizan, es decir, su aparición

⁵¹ MANUEL PUIG, *Boquitas pintadas*, pp. 147- 156.

⁵² MANUEL PUIG, *El beso de la mujer araña*, pp. 226-227.

⁵³ Véase nota 9

⁵⁴ MANUEL PUIG, *La traición de Rita Hayworth*, p. 309.

explícita e intencional en un texto tiene como propósito provocar nuevas lecturas del mismo. Por consiguiente, el lector ocupa un papel relevante, él aplica estrategias que le permitan ingresar a la lógica experimental de la novela, sin necesidad de organizar la unidad del texto y las alteraciones del tiempo, lugar y acción. En Puig, el lector tiene la opción de asumir dicho papel, en Link, está obligado a devenir coautor. En resumen, las novelas de Puig y Link son textos que incrementan nuestra consciencia como lectores, en otras palabras, consiguen una reflexión del estatuto del lector.⁵⁵

Con todo, existen diferencias entre ambos autores. Si bien Puig denuncia la sociedad que le toca vivir, rescata algunos valores morales de ciertos personajes. Basta como ejemplo, la escena de *Boquitas pintadas* donde a pesar de sus rivalidades, Nené y Mabel se reúnen, hablan de temas íntimos concernientes al amor y la familia y juntas escuchan una radionovela.⁵⁶ Por su parte, los personajes de Link son más fríos, más racionales que sentimentales e individualistas; por ejemplo, la voz narrativa del capítulo “1998” dice con descaro: “Mi amigo, el sidoso, cumple años” (LINK, 123) y Gloria parece minimizar los problemas de su amigo Manuel: “Y a Manuel se le murió la madre, el hermano, Antonia le puso un juicio y encima él decidió volverse puto” (LINK, 79). En Link, pareciera que los personajes carecen de los valores morales, *Los años 90* es tan efectista que se pierde el sentido de lo humano. A ello contribuye su relación con la escritura, pues se trata de un académico y crítico cuya intención en la novela es construir un artificio literario donde la crítica social subyace tras los recursos literarios.

Como intenté demostrar, Daniel Link hereda de Manuel Puig un paradigma literario que rompe con el canon de los años 60 en Argentina. Ahora, la literatura marginal de aquella época se vuelve ella misma canon; en efecto, Puig es canónico porque su obra modifica las experiencias de lectura de sus lectores y varios escritores argentinos siguen esa línea de escritura, entre ellos, Daniel Link. Tanto en Puig como en Link, la experimentación con las formas tiene un fin estético y, al mismo tiempo, ético, al denunciar la alienación y la incomunicación que, incongruentemente, los

⁵⁵ Vid. ALEJANDRO HERRERO-OLAIZOLA, “Condenados por leer: lectura y lectores de Puig en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*”, *Hispanic Review*, 61 (1993) pp. 488 y 498.

⁵⁶ MANUEL PUIG, *Boquitas pintadas*, pp. 192-202.

medios de comunicación masiva producen sobre los individuos.

Ahora bien, mencioné que una novela como *Los años 90* parte de la tradición experimental de la literatura argentina. En dicha tradición se halla también el escritor Julio Cortázar y su novela *Rayuela*, de la que sin duda Link ha tomado algunos recursos. De entrada, Cortázar se desvía de las convenciones literarias de su época desde el punto de vista ideológico y literario. Por tanto, *Rayuela* no fue bien recibida por la crítica literaria aunque sí por los lectores, en consideración al “surgimiento de un nuevo público y la modernización del conjunto de prácticas culturales” y “nuevos códigos estéticos”.⁵⁷ Esto permite que una de las primeras críticas positivas a la novela sea la de Ana María Barrenechea, al hacer una lectura surrealista de la novela.⁵⁸

De aquí se desprende la importancia del tipo de lectores y sus lecturas que cambian conforme la literatura cambia. Francisco Porrúa comentó a propósito de la novela: “*Rayuela* es un texto que vuelve obligadamente cómplice al lector”.⁵⁹ En efecto, el carácter experimental de *Rayuela* invita al lector a ser partícipe en la construcción de sentido, no como lo hace *Los años 90*, que de manera progresiva, *obliga* al lector a devenir coejecutante (cociente *Tésera*), porque él completa y relaciona palabras, nombres, situaciones, ideas, etcétera, sugeridos por el texto.

Por ejemplo, en *Rayuela* es necesario llenar vacíos de información, tarea que resulta posible gracias a “pistas” en el texto, como el “Tablero de dirección”. De esta forma, el lector puede buscar un sentido de la novela, aun sí esta se separa de las formas tradicionales de la literatura. En *Los años 90* existe la clara intención de confundir y engañar al lector en un aparente caos literario lleno de artificios y pistas falsas, sin embargo, las reiteraciones del texto ayudan en cierta medida al lector. En ella todo pasa por un narrador, un escritor y un editor: Daniel Link. Es decir, *Los años 90* es un proyecto literario que semeja un laberinto sin salidas y de ello se ha encargado el autor, quien seguramente urde la novela desde su computadora; basta ver la tipografía del texto diferente en cada capítulo, las notas al pie de página, los epígrafes, las letras en cursiva o en negritas, la numeración y viñetas y el tablero de la página 146 de la edición arriba citada (véase apéndice parte B).

⁵⁷ GRACIELA MONTALDO, “Destinos y recepción”, en JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*, pp. 598 y 601.

⁵⁸ *apud* GRACIELA MONTALDO, art. cit., p. 607.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 610.

En cuanto al “Tablero de dirección” de *Rayuela*, no sólo es una guía de lectura, sino, establece una tipología de lectores: “los activos” y “los cómplices”, los que no siguen el orden de las páginas y los que lo hacen. “El lector está contemplado en todo momento, no deja de escribirse para él aunque se le proponga completar los huecos que el texto deliberadamente deja en blanco”.⁶⁰ Para ello, la novela le da al lector una suerte de manual de lectura, así, el tablero es una demostración “amable” para con él.⁶¹ El “Tablero...” existe por el carácter fragmentario de la novela, que permite la lectura de algunas escenas y piezas de manera autónoma.⁶² En *Los años 90*, tampoco es lo mismo leer linealmente los capítulos que de manera arbitraria; a diferencia de *Rayuela*, el texto conserva cierta cronología que le da un sostén. Basta como ejemplo los seis capítulos de la novela, que llevan por título un año non de la década de los años 90 y siguen un orden, excepto el último capítulo, ya que de “1997” hay un salto a “1999” y, el capítulo que cierra la novela es “1998” (véase índice de la novela). Este salto existe porque es una forma del autor de subrayar la centralidad del capítulo “1998”, donde hay un diario que supuestamente no escribe el protagonista de la novela, sino su hermano.

Asimismo, los hechos narrados en cada uno de los minibloques revelan progresivamente información del protagonista. Así pues, el lector implícito puede extraer un cúmulo de informaciones resumibles ya que el texto apela a la memoria del lector por medio de las repeticiones de información en cada capítulo y a lo largo de la novela. Por ejemplo, en “1991” el lector descubre que el protagonista tiene una hija pequeña, ocho años más tarde, en “1999”, se le revela que la niña ha fallecido. No obstante, luego de una segunda lectura, el lector empírico podría leer los capítulos de manera lineal o en desorden sin alterar el sinsentido del texto, explico este punto en el análisis de la novela. De esta forma, los capítulos o minibloques de *Los años 90* pueden ser “piezas” independientes, ya que, más aún, cada uno tiene una forma distinta y en consecuencia, un efecto distinto (cociente *Tésera*).

Por otro lado, no sólo el “Tablero de dirección” de *Rayuela* resalta la función de la escritura,

⁶⁰ GRACIELA MONTALDO, art. cit., pp. 611-612.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 611.

⁶² *Ibíd.*, p. 612.

sino la novela entera. En el capítulo 73 se hace presente la “evidencia extrema” (o como nombra Fangmann, “la puesta en escena de la propia artificialidad del relato”)⁶³: “Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura”.⁶⁴ El texto expone los recursos con lo que es hecho y funge como manual de lectura poniendo alerta al lector. Por su parte, *Los años 90* exaspera este recurso, pensado desde la posmodernidad, trabajándolo de manera tácita o muchas veces explícita (cociente *Tésera*): “¿Escribir? En cuanto llegue a Buenos Aires empiezo. Una vez más todo quedó para después. Por lo menos ya tengo un título: se llama *Los años noventa* y todo el mundo va a creer que estoy robando a alguien. Una vez más” (LINK, 51).

Por último, casi al comienzo, *Rayuela* se plantea una pregunta: “¿Encontraría a la Maga?”, que abre el texto a la dimensión de París, de los encuentros casuales, de la persecución de objetos o hechos insólitos, de las reuniones con los miembros del Club de la Serpiente”.⁶⁵ En este sentido, *Rayuela* es una novela de *búsqueda* no sólo de la Maga, quien “oficia la ceremonia del libro y suscita entre los lectores y personajes curiosidad con respecto a su naturaleza y su destino”,⁶⁶ sino de “la desalienación del sujeto en la sociedad contemporánea”.⁶⁷ *Los años 90* parece seguir a *Rayuela* en tal aspecto, pues el anzuelo que atrapa al lector implícito desde las primeras páginas es el saber quién es Manuel, para ello parte de la curiosidad hasta llegar al voyerismo total.⁶⁸ En consecuencia, el lector implícito deviene un *buscador* de sentido.

En este capítulo he intentado descubrir al lector el lugar del escritor Daniel Link en una generación de escritores argentinos, considerados como posmodernos, que sin duda alguna retoma la tradición de la ruptura delineada por Puig y Cortázar a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Asimismo, se ha intentado explicar que *Los años 90* no es del todo novedosa, sino que parte de ciertas pautas usadas por sus precursores, para romper con ellas, llevarlas al extremo y crear nuevos significados.

⁶³ Véase nota 47.

⁶⁴ JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 314.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 609.

⁶⁶ ALICIA BORINSKY, “*Rayuela*: avenidas de recepción”, en JULIO CORTÁZAR, *op. cit.*, p. 657.

⁶⁷ GRACIELA MONTALDO, *art. cit.*, p. 609.

⁶⁸ Este voyerismo es voluntario, como se verá en el capítulo concerniente a “*Diario de una señorita*”, allí hay fragmentos de literatura pornográfica que el lector puede o no leer, todo depende de su grado de curiosidad y no por ello quedará afectada su búsqueda de sentido del texto.

2. *Los años 90*: del lector implícito al lector posmoderno

Como menciono en el capítulo anterior, *Los años 90* presenta artificios que pueden ser catalogados como posmodernos y que rompen con las convenciones de la literatura. Estos recursos literarios apelan a un lector activo, capaz de ingresar al mundo de la novela. Por ello, en este apartado, se intentará analizar el proceso de transición del “lector implícito”, planteado por Wolfgang Iser, al “posmoderno”, que propongo en esta tesis, según lo configura la “estructura apelativa” (véase nota 8) de *Los años 90*. No se pretende debatir la teoría de Iser, por el contrario, se tomará como punto de partida, ya que anticipa el perfil del lector implícito-posmoderno.

2.1. El lector implícito

El lector ha sido sujeto de estudio para la moderna crítica literaria. Antes de la estética de la recepción, algunos estructuralistas y semiólogos consideraban necesario estudiar los textos literarios que precisaban de un lector a fin de darles significación.⁶⁹ Harald Weinrich traza un mapa del estudio del “lector” a lo largo de la historia, comenzando por Aristóteles hasta la sociología de la literatura; expongo aquí un resumen de la primera parte de uno de sus artículos. En su *Poética*, Aristóteles discute la tragedia por los efectos posibles a provocar, ya sea miedo o compasión en el lector o en el espectador. No describe estas emociones como meras intenciones del autor, sino como reacciones del público que debe prever el autor. Por otro lado, los escritores clásicos franceses definían sus obras de acuerdo a los efectos pretendidos que podían realizarse. El siglo pasado, Jean Paul Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* (1948) menciona que una obra literaria es una creación en la que contribuyen el escritor y también el lector. Con el capítulo “¿Para quién se escribe?” de dicha obra, comienza el interés de la sociología de la literatura en el lector.⁷⁰

A partir de los años 60 nace la estética de la recepción, de la que Wolfgang Iser es uno de los principales teóricos, al lado de Hans Robert Jauss y Harald Weinrich. La estética de la recepción

⁶⁹ DEMETRIO ESTÉBANEZ, *op. cit.*, p. 603, bajo la voz de “Lectura”.

⁷⁰ Vid. HARALD WEINRICH, “Para una historia literaria del lector”, en DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, pp. 199-203.

forma parte de una de las teorías literarias dedicadas (como su nombre lo sugiere) al análisis de la forma como reciben los textos literarios, los lectores de un determinado periodo histórico. Esta teoría tuvo gran auge hasta mediados de los años 80, principalmente en Alemania y Europa occidental.

Wolfgang Iser propone el concepto “lector implícito” en su libro homónimo, sin embargo, lo desarrolla a plenitud en *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, del mismo autor. La raíz de los estudios de Iser se encuentra en la tradición hermenéutica (principalmente de Roman Ingarden) y fenomenológica. Esta última le sirve al autor para tratar de explicar lo que ocurre en la conciencia del lector durante el acto de lectura.

Las hermenéuticas tradicionales consideraban la existencia de significados ocultos en los textos, que el lector tenía que encontrar. De esta forma, el texto sería una suerte de ilustración del sentido dado. En desacuerdo con ellas, Iser pensaba que si sólo existieran sentidos previos, el lector tendría dos opciones: rechazarlos o aceptarlos.⁷¹ Iser no se propone estudiar los sentidos de los textos en sí mismos, sino “como surgen los sentidos de un texto en el acto de leer y bajo qué condiciones”.⁷²

Iser estudia la constitución y condiciones del sentido mediante la relación de la triada lector-texto-lectura. Su enfoque fenomenológico considera una obra literaria según su forma, pero, también a los actos de su comprensión; motivo por el cual concluye que toda obra literaria tiene dos polos indisolubles: el *polo artístico*, texto creado por el autor y el *polo estético*, la concretización llevada a cabo por el lector. La obra literaria se localiza en medio de los dos polos, porque no es idéntica a ninguno de ellos. En el lugar donde convergen texto y lector hay “virtualidad”, de ella nace el carácter dinámico de la obra literaria, ya que la conciencia del lector recibe al texto y éste llega a su realidad, de modo que “la obra artística es el proceso de constituirse el texto en la conciencia del lector”.⁷³ En términos más simples, el texto literario permite al lector recrear el mundo que presenta a través de un proceso creativo que va más allá de la percepción de lo escrito.

⁷¹ WOLFGANG ISER, “La estructura apelativa de los textos”, en DIETICH RALL (comp.), *op. cit.*, pp. 99 y 101.

⁷² ANTEZANA, *op. cit.*, p. 98.

⁷³ WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 44.

El resultado de esta actividad creativa es la dimensión virtual del texto.

En efecto, mediante el “lector implícito” es posible analizar cómo un texto se actualiza histórica o individualmente a través de la lectura. En la Introducción de esta tesis defino qué es lector implícito tomando como referencia el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese, no obstante repito la definición para comodidad del lector de esta tesis. El lector virtual o implícito es aquél: “supuesto por el escritor según determinadas expectativas, categorías culturales y de gusto, consonancias ideológicas, etc.”⁷⁴ De entrada, el lector implícito (a diferencia de otros tipos de lectores como el archilector, el lector informado y el lector pretendido)⁷⁵ no tiene “una existencia real”, “no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo”.⁷⁶ El lector implícito es “un modelo propuesto para explicar y analizar el acto de leer [...] Es, en cierta forma, una de las partes del texto, aquella, 'preparada' para ser ocupada por el lector empírico”.⁷⁷ Es decir, según Iser, el lector implícito tiene la característica de poner en juego sus propias facultades para establecer conexiones y llenar espacios vacíos (lo “no escrito” o “indeterminación”, en términos de Roman Ingarden) de un texto que “estimula la participación creativa del lector”.⁷⁸ Más aun, estos vacíos en apariencia ordinarios y los diálogos “no dichos” involucran al lector en la acción y al mismo tiempo pueden desorientarlo.

Abro un paréntesis para explicar que en la literatura pensada desde la posmodernidad, lo “no escrito” o lo “no dicho”⁷⁹ como le llama Iser, no significa que no esté en el texto. Puede ocurrir que el lector no vea el vacío como lo plantea el autor. Por ello, resumo aquellos puntos útiles de la teoría de Iser para efectos de esta tesis, sustituyendo el término “no escrito” o “no dicho”, por “indeterminación” (Ingarden) o “vacío” (Iser) por ser más acertados.

⁷⁴ Véase nota 3.

⁷⁵ Iser comenta sobre los diversos tipos de lectores: “El archilector es un concepto-test que sirve para indagar en la cambiante densidad del deciframiento del texto el factor estilístico. El lector informado es un concepto de aprendizaje que, mediante la autoobservación de la serie de reacciones causadas por el texto, busca 'ser informado' y así acrecentar la competencia del lector. El lector pretendido, finalmente, es un concepto de reconstrucción que permite dejar manifiestas aquellas aptitudes históricas del público a las que se dirigía el autor (Véase WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, op. cit., pp. 63-64).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁷ ANTEZANA, op. cit., p. 100.

⁷⁸ ROMAN INGARDEN, “Concretización y reconstrucción”, en DIETRICH RALL (comp.), op. cit., p. 32.

⁷⁹ ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p.262.

Aquí es donde entra en juego la imaginación y la creatividad del lector y así comienza un “proceso dinámico completo”: el texto impone límites para que esos vacíos de información no sean demasiado confusos e indeterminados, y llenar estos vacíos les da mayor sentido del que pueden tener.⁸⁰ Esto significa que todo texto presupone un lector, para el caso de esta tesis, el lector implícito, que según su función:

[...] es un modelo trascendental, mediante el que se puede describir la estructura general del efecto del texto de ficción. Se refiere al rol del lector factible en el texto, que consta de una estructura del texto y una estructura del acto.⁸¹

Cuando Iser se refiere al “rol del lector factible en el texto”, quiere decir que todo texto literario ofrece diversos roles ligados entre sí. El rol del lector “se determina como una estructura del texto y como una estructura del acto”. Para explicar la estructura del texto se debe mencionar que en todo texto el autor crea un mundo a partir de lo que hay en el mundo “real” o vital del autor, por tanto no se trata de una copia sino de una proyección de una porción de ese mundo. La estructura del acto se refiere a la ejecución de este mundo en la obra.⁸²

El texto proporciona un determinado punto de vista que el lector puede adoptar. Éste es espectador y actor porque observa lo que ocurre al interior de la obra⁸³ y al mismo tiempo, su papel le permite “tomar” el de otros: el narrador, los personajes, la acción y la ficción del lector. Estos funcionan como “centros de orientación en el texto”.⁸⁴ Así pues, el lector implícito es “la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol”⁸⁵ propuesto por el texto. Sin embargo, si el lector se acoplara por completo al rol propuesto y se olvidara de sí mismo, sus aportaciones a la interpretación del texto serían nulas,⁸⁶ porque todo texto involucra a su lector en la participación activa, pues, dice Roman Ingarden, no es posible no dejar vacíos en una obra literaria o, de otra manera, las palabras u oraciones para describir objetos representados en las obras serían

⁸⁰ WOLFGANG ISER, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, en JOSÉ ANTONIO MAYORAL (comp.), *Estética de la recepción*, p. 217 y 222.

⁸¹ WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 69.

⁸² *Ibid.*, pp. 64 y 65.

⁸³ ANTEZANA, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁵ WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 67.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 65 y 68.

ilimitadas⁸⁷ y, en consecuencia, no habría cabida para la imaginación del lector.

Sobre cómo surgen los sentidos de un texto literario en el acto de leer y bajo qué condiciones, Iser aborda la relación entre el texto y el lector proponiendo pasos: 1) esbozar la peculiaridad de cada texto con respecto a otros, 2) nombrar y analizar los efectos de los textos y 3) aclarar el aumento de los grados de indeterminación de los textos; más presentes en la literatura desde el siglo XVIII (es decir traza la historicidad de la indeterminación). En cuanto al primer punto, resumo la tesis de Iser: un texto literario crea su propio mundo, a partir del mundo vital. La perspectiva de Iser de lo que hace un texto literario es que esta reproducción literaria del mundo no se puede comparar con las experiencias del lector, en consecuencia, se produce indeterminación, misma que es normalizada en la lectura. La normalización (en términos de Ingarden, “concretización”)⁸⁸ se logra cuando el lector implícito llena o, incluso elimina los vacíos textuales provocan la indeterminación. Si bien la normalización depende del lector, éste debe sujetarse al margen de posibilidades de actualización del texto.

Lo anterior remite al segundo paso: los vacíos no son un déficit, más bien desencadenan posibles *efectos* y reacciones, por ejemplo, el lector puede sentirse aturdido, confuso y sorprendido al encontrar contradicciones y aspectos inesperados en el relato. Por tanto, en la necesidad de llenar o eliminar los vacíos con sus propias representaciones, deviene coejecutante de un texto. De modo que, según Iser, entre más descriptivo sea un texto, menor será la participación del lector y viceversa, entre menos descriptivo, mayor será la co-realización o co-autoría.⁸⁹ Para ilustrar este punto, Iser se sirve de algunas novelas del siglo XVIII, XIX y XX, que muestran la evolución de la relación texto-lector.

Para las novelas del siglo XVIII Iser toma como ejemplo las llamadas novelas de tesis. Estas tienen un fin didáctico-moral por tanto no es raro que el discurso esté a la vista y privilegie el

⁸⁷ ROMAN INGARDEN, art. cit., p. 34.

⁸⁸ *Vid.*, ROMAN INGARDEN, ar. cit., pp.31-54.

⁸⁹ (WOLFGANG ISER, “La estructura apelativa de los textos”, pp. 110-112). Aunque esto no ocurre necesariamente, basta recordar como ejemplo *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, donde las extensas frases, la presencia de numerosos personajes, obras literarias y artísticas citadas, los recuerdos memorados, etcétera hacen que el lector devenga coejecutante a fin de poder acceder al complejo universo de la novela.

contenido sobre la forma, como una forma directa que el autor utiliza para transmitir su ideología a sus lectores. En consecuencia, la indeterminación de este tipo de novelas es menor y la participación del lector es mínima. Por otro lado, en el siglo XIX los escritores realistas garantizaban el éxito comercial de sus obras a través de las novelas por entregas. Estas se leen por capítulos, de allí la técnica de los cortes, cuyo fin es alargar y retener la tensión. Así pues, las novelas por entregas presentan un grado de indeterminación que el lector se ve tentado a normalizar imaginando y anticipando la información con la que no cuenta por el momento durante el “suspense”.⁹⁰

Sin embargo, afirma Iser, en las novelas modernas los vacíos mismos son temas. El teórico pone como ejemplo las novelas de Ivy Compton-Burnnet que consisten en diálogos interrumpidos. Los personajes pueden dialogar porque comparten el mismo código lingüístico, pero los vacíos nacientes de las interrupciones les impiden una comunicación efectiva. El emisor deja expresiones inconclusas que producen vacíos de información, el receptor intenta cubrir esos vacíos a fin de dejar otros vacíos que su interlocutor ocupa, con lo que se produce un diálogo sin fin. En el nivel intertextual se ocupan y se generan al mismo tiempo vacíos, que en el nivel extratextual involucran necesariamente al lector en la “dialéctica de mostrar y callar” y pueden desorientarlo.⁹¹

Por otro lado, he mencionado que la tesis de Iser apunta a estudiar cómo se generan los sentidos de los textos y bajo qué condiciones se lleva a cabo la interacción texto-lector. Ahora bien, resta explicar el segundo punto de la tesis de Iser. Él atiende a los modelos de la psicología social (sin caer en el psicologismo) y hace un parangón de la interacción texto-lector con la interacción de dos interlocutores. Dice el teórico: “No tenemos ninguna experiencia de cómo nos experimentamos recíprocamente o de qué clase es la experiencia por la que el otro me experimenta” y cita *La Política de la experiencia* de R. D. Laing: “Yo no puedo experimentar tu experiencia. Tú no puedes experimentar mi experiencia. Somos ambos invisibles. Todos los hombres son invisibles entre sí. La experiencia es la invisibilidad del hombre para el hombre”.⁹²

⁹⁰ WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, pp. 290-292.

⁹¹ *Ibid.*, p. 294.

⁹² *Apud* WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 258.

Por consiguiente, cuando los interlocutores interactúan llenan los vacíos de “invisibilidad” de otros. La relación texto-lector no es una “situación cara a cara” como la llama Iser, no obstante, los textos presentan vacíos y el lector los llena o los elimina de acuerdo al margen de posibilidades de actualización de un texto. Los vacíos devienen significantes a partir de lo dicho en el texto, “porque lo callado es la implicación de lo dicho”. Es así como el lector y el texto participan de la dialéctica de indicar y callar,⁹³ pues el lector al enfrentarse a vacíos, tendrá que recurrir a la información disponible que le puede ofrecer el texto.

Los vacíos y las negaciones son sistemas donde lector y texto convergen. Las negaciones “invocan elementos familiares o determinados sólo para descartarlos”.⁹⁴ A través de las negaciones, “el lector es situado de una manera determinada respecto al texto, porque lo que se le ha dicho o lo que le es conocido perdió ya su validez”.⁹⁵ Hasta ahora he tratado de dar una definición de los vacíos, pues es la idea central del lector implícito que servirá para inferir el perfil de lector posmoderno de *Los años 90*. No obstante, falta explicar los espacios vacíos como potencial de ensamblaje dejado en blanco. El lector llena los vacíos de un texto con sus propias representaciones; pues bien, los vacíos como blancos no se limitan a una complementación, sino a una combinación de los esquemas del texto para comenzar a construir el “objeto imaginario” o lo que se supone que está implícito.

Los blancos indican que los diversos segmentos del texto deben ser ensamblados aun cuando el texto no lo mencione.⁹⁶ Las representaciones constituidas son abandonadas, para constituir otras a las que Iser llama “representaciones de segundo grado”. Por ejemplo, un lector forma la identidad de un personaje al que cree “bueno”. Sin embargo, conforme avanza en su lectura, descubre segmentos que lo llevan a desechar la primera representación y ahora, percibe que el personaje es “malo”, con lo que se crea una representación de segundo grado. Esta se produce “cuando no se satisface la expectativa suscitada por las representaciones de primer grado”.⁹⁷ Puede

⁹³ *Ibid.*, p. 263.

⁹⁴ WOLFGANG ISER, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, en DIETRICH RALL (comp.), p. 356.

⁹⁵ WOLFGANG ISER, “A la luz de la crítica”, en DIETRICH RALL (comp.), p.153.

⁹⁶ WOLFGANG ISER, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, DIETRICH RALL (comp.), p. 357.

⁹⁷ WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, pp. 285-286.

observarse que todo lector releva o, más aún, transforma constantemente sus propias interpretaciones de un texto.

Iser estudia el incremento de indeterminación a lo largo de la historia de la literatura del siglo XVIII, XIX y XX. Para efectos de esta tesis, retomo algunos puntos que el teórico destaca de la literatura moderna y del *nouveau roman* (movimiento literario posmoderno), pues su indeterminación es mayor que en los textos literarios de los siglos anteriores porque la literatura opera bajo una lógica de convenciones que cambian a lo largo de la historia. De la literatura moderna Iser pone por caso *Ulysses* de James Joyce, donde se tiene la impresión de que el narrador ha desaparecido. Ante la ausencia de narrador, el lector pierde el centro focal que normalmente ofrece el narrador y se desorienta. A continuación se produce un vacío que indica “abandono” de las “expectativas”⁹⁸ a las que el lector estaba acostumbrado a causa de las formas tradicionales de la novela.⁹⁹ En otras palabras, la desaparición del narrador es una transformación de lo “familiar” para el lector (negación), en consecuencia, se produce un vacío que estimula la reacción del lector.

Gerda Zeltner, citada por Iser, menciona que los cuentos tradicionales usaban como punto de partida el “Érase una vez”, mientras, el *nouveau roman*, el “Ya no es más” y añade: “Allí donde algo se perdió, se levanta el lenguaje. Desde 'sin respuesta', toda narración sitúa, a su manera, lo que no está presente en su presupuesto”.¹⁰⁰ Es decir, el lector puede evocar los procesos ausentes a través de los presentes en el texto. Los vacíos devienen significantes a través de lo dicho en el texto y más aún, se tematizan en este tipo de literatura experimental. La construcción de los personajes mismos constituye un vacío, “ahora son *tramos* de la conciencia, de la reflexión, de la percepción reflexiva, así como de los gestos de las figuras particulares”¹⁰¹. Subrayo la palabra “tramos”, pues como explico adelante, la fragmentación desmedida es una condición de la literatura pensada desde

⁹⁸ ROBERT JAUS introduce el concepto “horizonte de expectativas” a la estética de la recepción; según el teórico permite determinar el carácter artístico y los efectos de un texto en un público dado (*Vid.* “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en DIETRICH RALL [comp.], *op. cit.*, p. 57). Es decir, todo lector empírico con un horizonte de expectativas (conocimientos acerca del mundo y de las convenciones literarias), de modo que en el acto de leer entran en juego sus capacidades para poner en marcha los códigos que manipula.

⁹⁹ WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 325.

¹⁰⁰ GERDA ZELTNER, *apud* WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, pp. 316-317.

¹⁰¹ WOLFGANG ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 318.

la posmodernidad. A este rasgo, Iser incorpora como elemento del *nouveau roman* la mezcla de “el monólogo interior, el discurso vivido, indirecto, la formación acerca del yo y la perceptiva del autor”, así como la combinación de diferentes géneros literarios en una misma obra literaria, produciendo un efecto “caleidoscopio”.¹⁰²

Lo anterior, dice Iser, no produce un caos, sino una nueva modalidad de comunicación en donde se cambian con frecuencia los puntos de visión del lector, ahora transformados. Si el lector intenta restituir el texto a partir de las formas de lectura tradicionales, perderá la intención comunicativa de los procesos modernos y hará del texto algo inteligible y sin sentido.¹⁰³ Por tanto, se trata de un nuevo código textual que necesita un procedimiento de lectura y un horizonte de expectativas diferente; este último entendido como los criterios que los lectores usan para juzgar un texto literario en un periodo concreto.

2.2. El lector posmoderno

Para Iser los textos literarios modernos y, mejor aún, el *nouveau roman* son más ricos en indeterminación que las novelas de tesis. Coincido con Frederic Jameson quien considera el *nouveau roman* francés como típicamente posmoderno.¹⁰⁴ En efecto, este movimiento literario juega con las formas convencionales de hacer literatura y las lleva al extremo: interroga la importancia de la intriga, de la posición del narrador y de los personajes; estos cambios suponen una lectura diferente. Sin embargo, en la tradición latinoamericana también existen textos que se valen de la indeterminación y de una serie de recursos literarios posmodernos. Estos configuran un lector posmoderno para descodificarlos y aprehenderlos. Para inferir cómo es este lector, el concepto de lector implícito de Iser será indispensable, pues si bien Iser no usa el término *posmoderno*, muchos de los elementos de su teoría son un anticipo del lector que intento perfilar a continuación.

Para Lauro Zavala el concepto posmodernidad es relativamente nuevo¹⁰⁵ y encierra un

¹⁰² *Ibid.*, p. 318.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 320.

¹⁰⁴ Cf. MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, p. 285.

¹⁰⁵ Véase nota 2.

proceso cultural que responde a las diferentes circunstancias de un lugar determinado. Pese a estar asociado a diferentes críticas alrededor de los años 60, la posmodernidad es en la actualidad un proceso cultural que atañe a todas las manifestaciones del arte y a la cultura popular (la televisión, el rock, la moda) y, un proceso social que influye.

En Europa la posmodernidad nace del “rechazo a las explicaciones onmicomprensivas de la historia”. Según el filósofo Jean-François Lyotard, en la cultura contemporánea (posmoderna), se dejan atrás los “grandes relatos” de occidente que racionalizan el mundo, valiéndose del psicoanálisis de Freud, el marxismo oficial de la Unión Soviética, la lingüística estructural, las matemáticas de Euclides y se abre paso a “pequeños relatos” capaces de condensar la “percepción individual y la interpretación especializada”.¹⁰⁶ En Estados Unidos, la posmodernidad surge en su uso literario, de una gran cantidad de poetas de finales de 1940, que pretendían distanciarse del modernismo encabezado por T. S. Eliot. El fenómeno se extendió de la poesía a la ficción literaria y algunos de los escritores que se unieron posteriormente a este grupo, tuvieron un carácter radical y un espíritu de contracultura.¹⁰⁷

En América Latina, a diferencia de Europa y Estados Unidos, la posmodernidad surge como un concepto para indicar la situación en la que conviven elementos opuestos: lo viejo y lo nuevo, lo propio y lo ajeno, lo único y lo diverso. Aunque Octavio Paz no habla de la posmodernidad propiamente, observa que la tradición moderna borra los límites entre lo antiguo y lo contemporáneo. Más aún, la tradición significa la continuidad del pasado en el presente. La posmodernidad sigue la misma línea y es “otra manifestación momentánea de la actualidad”.¹⁰⁸

Zavala afirma que la metaficción y la parodia son signos de una liminalidad (“condición paradójica de estar situado entre dos o más terrenos a la vez”) que desencadena la hibridación de culturas, de lenguas y de géneros literarios, como producto del multiculturalismo.¹⁰⁹ Este punto es

¹⁰⁶ LAURO ZAVALA, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁷ MATEI CALINESCU, *op. cit.*, p. 287. Cf. Karl Kohut menciona que el término “posmodernidad” nace de manera independiente en las culturas hispana y anglosajona. En aquella, el concepto se usó de la misma forma que “posmodernismo”, para denominar la poesía que sucedió al modernismo.

¹⁰⁸ OCTAVIO PAZ, *op. cit.*, p. 16 y 19.

¹⁰⁹ LAURO ZAVALA, *op. cit.*, p. 34.

importante, pues ya Iser había anunciado lo que Zavala llama “hibridación”¹¹⁰ de los géneros literarios como elemento del *nouveau roman*, que provoca un efecto “caleidoscopio” en el texto.

Además de géneros, los textos posmodernos superponen voces, estilos y tonos con lo que se produce un *pastiche posmoderno*¹¹¹ que tiene su propio lugar y al mismo tiempo, pueden intercambiarse. Todos estos géneros aunados a la confrontación de fragmentos de diferentes voces (este último, forma de parodia posmoderna, presente en *Los años 90*) tienen la finalidad de provocar una lectura distinta a una lineal, de modo que el lector sea consciente de que el autor se ha valido de uno a varios subtextos.¹¹²

En Hispanoamérica, observa Zavala, los escritores no se deshacen de géneros de la “narrativa inmediatamente anterior” y de manera simultánea, hacen una nueva narrativa. Por tanto, no existe un rechazo a la tradición y tampoco una forma de subversión, sino ambas cosas al mismo tiempo y, también “una crítica a los conceptos de continuidad y ruptura”.¹¹³ Así pues, *Los años 90* adopta géneros y estilos usados con anterioridad en la tradición literaria como las didascalias teatrales, la disertación filosófica, la epístola y el diario personal. Lo posmoderno en el uso de estos géneros y estilos radica en la forma y la intención, que difiere en gran medida de la primigenia u “original”. Por ejemplo, si la función actual de las didascalias es acotar, en *Los años 90*, las didascalias del capítulo “1997” acotan, pero también interrumpen la lectura y distraen al lector.¹¹⁴

Asimismo en la narrativa contemporánea conviven lo culto y lo popular,¹¹⁵ los mitos del pasado y las utopías del futuro se hallan en un espacio que conjunta lo real y lo imaginario. Esto lleva a una necesidad de vivir el presente que se inspira en el pasado idílico, tal vez irrecuperable y al mismo tiempo, ironiza lo que pueda haber en el futuro. En otras palabras, la posmodernidad rechaza, pero al mismo tiempo, invoca a la modernidad.

¹¹⁰ Véase nota 42.

¹¹¹ Véase nota 43.

¹¹² LAURO ZAVALA, *op. cit.*, pp. 44 y 45.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 78 y 117.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 59.

¹¹⁵ Mijail Bajtin lo observa en la obra de François Rabelais (s.XVI), para explicar el carnaval medieval como antecedente inmediato de la comedia. (Véase MIJAIL BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*). La diferencia estriba en que en la narrativa contemporánea la relación entre la cultura de masas y la cultura de “élite” es un recurso común.

Para el sociólogo Gilles Lipovetsky la posmodernidad es *la era del vacío*: la búsqueda del ego, la obsesión por el sexo y el cuerpo, deseo de ser envidiado; indiferencia, desencanto, extrañeza absoluta ante el otro, anomia, culto al poder, institucionalización de la lucha de clases, por mencionar algunos problemas. En resumen, todo se reduce a hedonismo, producto del capitalismo autoritario.¹¹⁶ Para el objetivo de esta tesis no ahondaré en los aspectos sociales, sin duda interesantes, que ha identificado Lipovetsky y que caracterizan la era posmoderna.¹¹⁷ Sin embargo, estos rasgos son útiles para explicar dos aspectos que ya he esbozado a lo largo de ese trabajo.

Por un lado en el capítulo anterior explico que los escritores se niegan a ser “clasificados” en grupos o generaciones; sin embargo, para estudiarlos hay que nombrarlos de alguna forma, pues comparten rasgos de escritura que los cohesionan. A través del estudio de Lipovetsky se puede tener parte de una imagen de dicho periodo histórico. Por otro lado, el vacío caracteriza a la sociedad posmoderna, pero también a la narrativa inserta en dicha sociedad. En efecto, la narrativa posmoderna se interesa en aquellos conflictos que tanto ha preocupado a los escritores a lo largo de la historia de la literatura y que Lipovetsky ha identificado en “la era del vacío”. Sin embargo, los vacíos, esta vez informativos, son un recurso formal en dicha narrativa; esto quiere decir que su presencia excesiva y premeditada en un texto, tiene por objeto provocar reacciones y lecturas diversas en los lectores; en este sentido, los vacíos se tematizan.

La función de los vacíos en *Los años 90* es provocar distintas reacciones que van del desconcierto hasta la angustia y la curiosidad. Iser propone que la indeterminación queda resuelta con la concretización del lector, es decir, cuando éste llena o elimina los vacíos textuales a través de su propia representación. Sin embargo, el lector posmoderno concretiza los vacíos al no llenarlos, ya que los vacíos tienen un sentido: el sinsentido mismo. La novela lo logra al presentar un laberinto literario donde todas las interpretaciones y ninguna son posibles. El lector posmoderno

¹¹⁶ Vid. GILLES LIPOVETSKY, *La era del vacío: ensayos sobre individualismo contemporáneo*.

¹¹⁷ Por citar algunos ejemplos, la era del vacío en términos de Lipovetsky se manifiesta en *Los años 90* en el narcisismo del protagonista Manuel, que cree ser superior a uno de sus compañeros de trabajo: “Entrando al avión se despidió de mí, porque viajaba en *clipper* o *ejecutiva* o como llame Lufthansa a lo que no es primera ni turista. Esas son las ventajas de escribir para un gran diario y no para un periódico independiente y pobre” (LINK, 51) y también en el autor de “*Diario de una señorita*”, quien presume sus conquistas amorosas con toda clase de hombres al que a ninguno toma en serio para una relación amorosa estable: “Paradoja de la chica moderna: he descubierto que me enamoro de las relaciones y no de las personas, que serían, así, intercambiables” (LINK, 120).

debe adaptar su lógica de lectura a la lógica de la novela a fin de acceder a ella sin desarmarla.

Para explicar lo anterior es útil una ilustración que nada tiene que ver con la literatura: un vaso debe estar completo, sin abolladuras o fracturas para evitar toda clase de derrames, en caso de contener algún líquido. Si el vaso tuviera orificios, cualquiera se vería tentado a “resanar” el vaso, dejarlo como “debe” ser, para que así siga teniendo la función de almacenar líquidos. De la misma manera, un texto posmoderno es como un vaso con fisuras y agujeros; el lector “tradicional” intentará “restaurarlo” o “restituir” sus faltantes, pues eso le indica su lógica, es decir, la lógica aprendida de las formas convencionales de la novela. Tal vez, el lector luche con la resistencia del texto a ser normalizado y tarde o temprano desista de darle lógica, reconociendo que el texto fue pensado de esa manera (ilógica) y no de otra.

Aplicado a *Los años 90* pongo por caso “1991”. En él aparece una serie de mensajes de contestador telefónico. Los mensajes están fragmentados, superpuestos, repiten frases y a su vez completan mensajes precedentes y cada uno corresponde a una voz narrativa distinta. En este punto el lector puede sentirse abrumado, pues el texto produce “negaciones”, en términos de Iser. Es decir, la desaparición del narrador y la aparición abrupta de voces rompe con las expectativas a las que el lector estaba acostumbrado a causa de las formas tradicionales de la novela, que ofrecen una lectura lineal.

Además, en un intento por saber quién deposita un mensaje en la contestadora y la continuación de ese mensaje en otro a fin de encontrar un sentido; el lector, posiblemente, intente armar los fragmentos de mensajes y establecer nexos entre uno y otro. Este proceder es posible pues algunos mensajes dan claves sobre quién los emitió, cuándo y para qué. Sin embargo, no es necesario que el lector concierte cada una de las partes, ya que la lógica de la novela es la “ilógica” misma. Este proceso es gradual, pues para llegar a tal conclusión, el lector atraviesa una serie de falsas pruebas. No obstante, el lector intenta en un principio, armar el caos narrativo de *Los años 90*, de acuerdo a expectativas de la novela tradicional y logra encontrar unidad aunque esta no sea clara. Es decir, el lector se ve tentado a normalizar la lectura y conforme avanza en ella, descubre

poco a poco que se halla en un laberinto literario sin salidas, sin interpretaciones precisas, vacíos informativos que no pueden llenarse, etcétera, esta es su visión del mundo de la novela.

A propósito de la novela mexicana *A la salud de la serpiente* (1991) de Gustavo Sáinz, Lauro Zavala explica que su construcción se basa en la polifonía de voces y el *pastiche* de géneros y estilos literarios y agrega: “el texto debe continuar con su propio ritmo para tener una voz propia, que es la que hace infinidad de comentarios dispersos en otras voces”.¹¹⁸ Lo mismo ocurre en *Los años 90*, el conjunto de voces narrativas y “retazos” de géneros literarios, no literarios y estilos, es decir, el *pastiche posmoderno* crea una “voz propia” o una idea global a partir de la fragmentación. De modo que el texto continúa “con su propio ritmo”, pero el lector debe crear códigos propios para ingresar al mundo del texto, sin alterar ese “ritmo” o lógica.

El lector es libre de producir diferentes lecturas (sentidos) de un mismo texto, pero concuerdo con Iser al mencionar que debe adaptarse a los márgenes de concretización del texto, de lo contrario, los vacíos serían demasiado confusos e indeterminados, provocando interpretaciones vagas. A esto hay que agregar lo que menciona Zavala: “En el contexto posmoderno, el lector construye el significado del texto, sin necesariamente dejar a un lado la intencionalidad original”.¹¹⁹ Esta intención del autor en el texto representa en sí misma un margen de concretización. Por tanto, el lector crea sus propios códigos de lectura, pero se apega a dicho margen. En los capítulos subsiguientes explicaré a detalle cómo funciona esto en *Los años 90*, partiendo de la estructura formal de la novela; por ahora retomaré otros puntos de la teoría de Iser que sirven para crear el perfil del lector posmoderno.

Tomando en cuenta lo anterior, los vacíos devienen importantes a partir de lo escrito en el texto. Asimismo, los vacíos como blancos permiten que los diferentes segmentos del texto sean combinados, esto significa otra forma de llenarlos. De modo que el lector une la información con la que dispone y de esta manera construye lo que está implícito, asimismo, relaciona datos, activa códigos, infiere y al mismo tiempo deviene espectador. Este proceso se da a lo largo de toda la

¹¹⁸ LAURO ZAVALA, *op. cit.*, p. 44.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 23.

lectura y para algunos lectores puede ser más o menos meticuloso, dependiendo de la cantidad de vacíos descubiertos.

Según Iser, el lector abandona las “representaciones” construidas previamente, que aquí llamaré interpretaciones, y crea otras, las “representaciones de segundo grado”, que se producen cuando las de primer grado no son satisfactorias. Como se verá, este proceso es frecuente en la lectura de *Los años 90*, pues todo lector, incluso el posmoderno, suple o transforma sus representaciones del texto. Por otro lado, el efecto “caleidoscopio” se refiere a la convivencia en un mismo texto, de diversos géneros y más aún, técnicas literarias como el monólogo interior, el discurso vivido, indirecto, la formación acerca del yo y la perspectiva del autor (véase página 40). De igual forma, observa Lauro Zavala, los textos posmodernos de la tradición hispanoamericana son breves, fragmentarios e híbridos, parodian los géneros y los estilos literarios y apelan a los problemas de la vida cotidiana. Más aun, adoptan “una forma que responde a la fragmentariedad de nuestra experiencia cotidiana”.¹²⁰ Tal efecto “caleidoscopio” tiene como antecedente la literatura de Manuel Puig, que incorpora formas de otros textos no literarios, por ejemplo *El beso de la mujer araña* donde la música popular (el tango y el bolero) y el cine forman parte de la estructura de la novela y *Boquitas Pintadas* que abre la novela con el formato de un obituario para comunicar la muerte del protagonista (véase p.24).

Retomo algunos puntos de la teoría de Lauro Zavala sobre la posmodernidad, porque si bien los aplica al plano de la narrativa mexicana, también son aplicables a la literatura latinoamericana contemporánea. Además, sirve como marco de referencia para extraer un perfil del lector implícito-posmoderno de *Los años 90*. En efecto, la narrativa contemporánea “liminal” se halla en el terreno de la ruptura y de la continuidad al mismo tiempo. El producto de esta condición es un *corpus* de obras literarias a las que se tiene que llamar de alguna manera a fin de poder estudiarlas. Por tanto, *Los años 90* es una novela que puede llamarse posmoderna y que se configura en el supuesto de un posmoderno.

¹²⁰ LAURO ZAVALA, *op. cit.*, p. 107.

3. El lector posmoderno de *Los años 90*. Estrategias de lectura.

Se han enumerado algunos recursos literarios pensados como posmodernos, así pues, se verán las estrategias de lectura del lector implícito-posmoderno tomando como base la estructura apelativa de *Los años 90*. De entrada, he mencionado que *Los años 90* no ubica al lector en un espacio y un tiempo concretos, sino abstractos; no cuenta una historia particular ni respeta un inicio, un clímax y un desenlace habituales y no presenta personajes concretos, sino voces narrativas. En consecuencia, se produce una suerte de “caos narrativo” para el lector, quien puede sentirse abrumado o intrigado y verse orillado a tomar una decisión: continuar la lectura o abandonarla. Si decide lo primero, debe aplicar las competencias que posee de acuerdo a su horizonte de expectativas y aplicar una serie de estrategias de lectura que se analizarán a continuación. En efecto, la lectura de *Los años 90* exige un grado de competencia del lector, familiarizado con ciertas estéticas, ya que en la novela hay obstáculos que descansan en la estructura del texto. Sin embargo, el lector posmoderno logra esbozar un mundo y un personaje protagonista, Manuel, aunque la unidad del texto, formada por unidades, no sea nítida.

3.1. Discurso y oralidad

De entrada, “1991” y “1997” tienen en común géneros discursivos simples basados en la oralidad. En el primer minibloque, la narración utiliza la contestadora telefónica y en el segundo, el teléfono. En ambos, la fragmentación y las interrupciones de los diálogos o discursos en forma de mensajes, así como una superposición de voces narrativas, la desaparición abrupta del narrador por el reemplazo de voces narrativas y la ausencia de marcas temporales y espaciales, entre otros recursos literarios, pueden provocar desconcierto en el lector, quien buscará estrategias para intentar entender qué ocurre en el aparente desorden de la novela.

3.1.1. Mensajes de contestadora telefónica

“1991” es el título del breve capítulo que da inicio a los *Los años 90*. Los hechos que en él se narran comienzan el 16 de agosto y terminan el 20 de noviembre; el lector puede corroborarlo gracias al epígrafe entre paréntesis: “(16 de agosto al 20 de noviembre)” (LINK, 9). Lo cierto es que dicho elemento paratextual puede aparecer o no en el texto y con ello, no modifica la cronología de la narración, ya que ésta es imprecisa. Más aún, el lector se enfrenta a una serie de mensajes de contestadora telefónica fragmentados, superpuestos, repetitivos, inconclusos, todos dirigidos a Manuel, el protagonista de la novela, quien no está presente a lo largo del minibloque.

Lo anterior se traduce en la ausencia de marcas de tiempo y espacio, asimismo, la ausencia abrupta del narrador por el reemplazo de voces narrativas.¹²¹ Es decir, el capítulo no ubica al lector en un espacio y un tiempo concretos, sino abstractos; no cuenta una historia particular ni respeta un inicio, un clímax y un desenlace habituales y no presenta personajes concretos, sino voces narrativas. En consecuencia, se produce un “caos narrativo” para el lector, quien puede sentirse abrumado o intrigado y es probable que busque la lógica de este primer capítulo, hilando unos mensajes con otros en un intento por saber quién, cómo, cuándo, dónde, por qué, para qué y para quién o de quién se habla.

Pues bien, en medio de este aparente desorden literario, el lector encuentra un “mundo narrado” con “cuerpo” y con significación. Luz Aurora Pimentel, de quien he tomado el término “mundo narrado”, explica que este universo diegético está construido a partir de “ciertos lugares y acontecimientos con los que se dibuja progresivamente una 'historia’”.¹²² Hacerlo sin duda alguna depende del lector, quien no puede desprenderse de los márgenes de determinación del texto.¹²³

El espacio diegético es meramente referencial, ya que por boca de los personajes se sabe que el protagonista vive en algún lugar de Buenos Aires, Argentina. Además, hay tres alusiones a los barrios: Núñez, Retiro, Belgrano y Colonia, pero no cobran importancia, pues los personajes sólo los mencionan para indicar que allí han estado durante la jornada:

¹²¹ Se trata de una unidad compuesta por la superposición de voces narrativas.

¹²² PIMENTEL, *op. cit.*, p. 18.

¹²³ *Vid.*, p. 35.

Que estuve haciendo un paseo por Núñez y visitando la casa donde vivíamos antes/ Estoy en Retiro, vengo de mi clase de canto y voy para allá, no sé: nos vemos o te llamo de vuelta/ Yo voy a terminar en Belgrano a las seis de la tarde y después pensaba ir para ahí si es que vos estás y te viene bien/ Bueno: estuve tomando un poco de sol en Colonia y quería ver cómo andaba todo y quería... (LINK, 12, 16, 18 y 33).

Con todo, el espacio discursivo es la oralidad representada por la escritura, es decir, aquella que queda registrada en la contestadora telefónica. Se trata de un espacio fragmentado en cada uno de los mensajes, que a pesar de ello da la “ilusión” de una totalidad, ya que, de acuerdo con Pimentel, en los textos literarios se produce una “ilusión del espacio” en el lector a través de “una serie de recursos altamente codificados”.¹²⁴

Tomando en cuenta lo anterior, la concepción tradicional que el lector pudiera tener del espacio representa una negación en “1991”, según la terminología de Iser.¹²⁵ Ante ello, es posible que el lector se desoriente e intente “ubicarse” en medio de ese “alboroto” textual. Hacerlo es producto de una labor de inferencia. Ésta se concreta desde la primera página, cuando el lector razona que el espacio discursivo existe en los mensajes de contestadora telefónica; lo logra no sólo por el contenido narrativo, sino por la disposición gráfica del texto:

-Sos muy muy ladrón, Manuel, muy ladrón. Un mensaje en el contestador automático precedido por esa música de la que sospecho alemanidad es terrible. Eh...bueno, quería hacerte una consulta sobre el laburo que estamos haciendo, así que cuando puedas llamame. Chau, un abrazo (LINK, 9-10).

El lector real se desplaza al interior de dicho espacio, asumiendo un “‘punto de vista móvil’ (*wandering* viewpoint), lo cual implica una constante actividad de síntesis, corrección y modificación del sentido de lo que va leyendo”.¹²⁶ Entonces, la ilusión total del espacio es gradual, porque al iniciar o finalizar la lectura del minibloque o incluso en una relectura, el lector se afana en reunir los fragmentos (los mensajes de la contestadora) para encontrar un sentido.

En el minibloque “1991” no hay rupturas temporales que alteren el orden cronológico de la narración; no obstante, sí hay rupturas que afectan la secuencia discursiva. En otras palabras, los hechos narrados tienen lugar del 16 de agosto hasta el 20 de noviembre, según lo indica el epígrafe:

¹²⁴ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁵ *Vid.*, p. 38.

¹²⁶ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 127.

“(16 de agosto al 20 de noviembre)” (LINK, 9). No obstante, un mensaje sucede a otro tan rápido (ya que el minibloque tiene un ritmo vertiginoso de principio a fin), que sin advertirlo ya ha transcurrido un día o un mes, esto es: no hay “marcas explícitas: frases introductorias del tipo 'años antes' [...], 'años más tarde'; adverbios temporales que remiten a un tiempo anterior o posterior; cambios en el tiempo gramatical”.¹²⁷ Salvo el siguiente ejemplo: “Así que te mando este mensaje de feliz cumpleaños. Siempre me confundo con los 28 y 29 y todo eso” que, no obstante, no dice nada al no ubicar al lector en un mes específico. Más aún, el elemento paratextual no es sino una trampa del autor y un elemento que hace dudar al lector sobre la verosimilitud de la información presentada y la estructura misma de la novela, pero el lector sólo puede percatarse de ello cuando ha terminado la lectura del minibloque o incluso, la de la novela entera.

Tras la relectura o incluso tras la primera lectura, el lector infiere o confirma lo que ocurre a Manuel a lo largo de 1991: ha comprado una contestadora telefónica; ha faltado a varias citas con compañeros de trabajo, personas cercanas a él y médicos (el doctor X y la doctora X); cambió constantemente el fondo musical de la contestadora; cumplió años; participó en un paro y en diversos proyectos laborales como la grabación de una serie (no se sabe con certeza si es radiofónica, televisiva, etc.), la presentación de un video (probablemente una película o un cortometraje de su propia autoría), la publicación de un libro y de un artículo de revista; entre otras actividades.

En escasas líneas se puede resumir las acciones en torno a dicho personaje. Es importante subrayar que el lector explícito rastrea acciones, pero de manera gradual, se da cuenta que en realidad extrae rasgos de personalidad, pues en la novela *Los años 90* se esconde la pregunta: ¿quién es Manuel? En este sentido, el lector es un buscador tal como lo plantea *Rayuela*, novela de la tradición literaria de la experimentación.

En relación con la dimensión actorial del relato, Pimentel define al personaje como “un efecto de sentido”.¹²⁸ Esto es de particular interés, pues del primer al penúltimo capítulo el lector

¹²⁷ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 47.

¹²⁸ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 59.

intentará saber quién es Manuel, el protagonista de *Los años 90*, a través de un atractivo laberinto literario del que, por iniciativa propia no desea salir. El anzuelo que atrapa al lector es la curiosidad por saber quién es Manuel. Por ello, la configuración de la identidad del protagonista en *Los años 90* es el proceso más estable para el lector, ya que la intención de hacerlo estará presente desde el primer capítulo hasta el penúltimo. En el último capítulo, “1998”, “el lector no desea saber quién es Manuel sino quién es el verdadero autor del “*Diario de una señorita*”, haciendo uso de la información que ya dispone.

Así pues, el nombre propio del protagonista es una herramienta para iniciar dicha construcción de identidad: “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”.¹²⁹ De entrada, “Manuel” representa un vacío como blanco, según la teoría de Iser. Ante ello, el lector intentará armar los mensajes de contestadora, combinándolos para comenzar a construir el “objeto imaginado” (véase página 38).

Una ventaja para el lector implícito es que el nombre “Manuel” y sus sobrenombres: Manú, Manolo y Manolito permanecen fijos y son recurrentes. Además, Manuel es el único destinatario de los mensajes, por lo que no resulta difícil saber que él es el protagonista del minibloque. Usando el “punto de vista móvil”, el lector implícito intenta encontrar la lógica de los mensajes para llegar a “Manuel”, el efecto de sentido, de esta forma llena un vacío. Los mensajes a combinar corresponden a diferentes voces que registran su voz en la contestadora telefónica, están fragmentados, algunos incompletos, se superponen, repiten frases y a su vez completan mensajes precedentes; por citar un caso de mensaje incompleto: “-...literatura va a tomar el cargo. Estaríamos interesados para tomar parte de periodismo. Así que vamos a estar en comunicación con vos. Hasta luego” (LINK, 14).

Asimismo, algunos mensajes son irónicos, por ejemplo, el siguiente, donde se pone a prueba la cultura del lector implícito: “-¿Juan de Garay?... ¿Hola?” (LINK, 17). Para este mensaje hay tres posibles interpretaciones: el emisor se equivoca de número telefónico; “Juan de Garay es un

¹²⁹ *Ibíd.*, pp. 63- 64.

sobrenombre de Manuel o más bien, entra en juego la ironía, ya que, “Juan de Garay” fue un personaje del siglo XVI que exploró el río Panamá y fundó entre otras, las ciudades de Santa Fe y Buenos Aires, Argentina. Por tanto, el lector que desconoce dicha referencia histórica parece un lector burlado. Algún lector real puede corroborarlo, investigando la verdadera identidad de “Juan de Garay” y así llenar el vacío que representa su nombre en el mensaje de la contestadora.

Por otro lado hay mensajes que manifiestan “la especificación al ridículo” o “evidencia extrema” (véase pp. 13 y 14, cap. 1), recurso considerado como posmoderno. Por ejemplo, el siguiente mensaje irónico que sugiere la postura del autor, Daniel Link a propósito del fenómeno de la incomunicación en la era de la comunicación, tema que le preocupa a lo largo de *Los años 90*:

-Conversaciones sobre contestadores automáticos, parte 2. Como bien le iba diciendo, los contestadores automáticos, además de sus tan consabidas ventajas poseen otras, como por ejemplo esta cuestión de las relaciones familiares. Con esto, usted se ahorra por ejemplo un analista. ¿Para qué va a pagar tantas sesiones sólo para saber, por ejemplo, que su madre lo quiere? [...] (LINK, 12).

Peor aún, hay mensajes descontextualizados, impidiendo al lector implícito toda relación con otros o con un emisor definido: “-¿Manuel, estás ahí? Ptch...”/ “Manuel, traidor. Tengo algunas novedades de viaje con respecto a bolondis para sacar la visa y otras yerbas. Así que, plis, llamame. Te mando un beso. Chau” (LINK, 14 y 32). Además, el posible retrato de Manuel que el lector va adquiriendo es “discontinuo y se extiende a lo largo de muchas páginas”.¹³⁰ Por tanto, la tarea no es fácil y deviene fatigante en algún punto de la lectura o relecturas.

En cuanto a las voces, abro un paréntesis para explicar su importancia en el minibloque en cuestión. Manuel no es un personaje autónomo, ya que depende de otros y estos, de Manuel y todos, “del universo ficcional que les ha dado vida”.¹³¹ En “1991”, la escasa información que el lector puede tener de Manuel proviene del discurso de las voces narrativas. Aunque quieren comunicarse con Manuel, él siempre está ausente, nunca responde los mensajes, con lo que se produce un vacío como blanco para el lector: ¿quién es Manuel? La caracterización que las voces hacen de Manuel no es de sus rasgos físicos, pues no hay referencias de ello en la novela, más bien dan cuenta del hacer

¹³⁰ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 68.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 65

de Manuel a lo largo de un año. Así es como el lector va formando un perfil de los aspectos laborales y personales de Manuel, descubriendo rasgos de su personalidad.

El modo de enunciación que usan es “dramático”, es decir, “sin mediación narrativa alguna, que se manifiesta en todas las formas de presentación *directa* del discurso de los personajes -diálogo, monólogo interior, soliloquio, diarios y cartas-”.¹³² El narrador es el “agente de la mediación narrativa”,¹³³ en la novela tradicional, es él quien dirige, por decirlo así, al lector en el curso de las acciones (diégesis) a través de su discurso. Por tanto, su ausencia puede desorientar al lector implícito quien querrá llenar vacíos de información valiéndose del discurso disponible, en este caso, de los personajes.

Tomando en cuenta lo anterior, “1991” asemeja un caos narrativo que implica una constante actividad de inferencia, deducción y modificación del sentido de lo que se va leyendo. Algún lector real podrá recurrir al lápiz para trazar un plan de lectura sobre un papel o sobre la novela misma. Esto es, asignando un emisor o uno posible a cada uno de los mensajes y estableciendo nexos entre aquellos que han quedado incompletos y cuyo contenido o tendencia temática es similar. A pesar de la fragmentación del discurso narrativo, el lector puede reconocer con facilidad al personaje e identificar sus cambios a lo largo del relato. Es decir, para el lector implícito, Manuel adquiere significación gracias a “la repetición, la acumulación y la transformación”, el resultado de este proceso es lo que Iser llama “representaciones de segundo grado” (véase p.37).¹³⁴ Por ejemplo:

[...]. Soy Oria. Bueno, [...] estuve haciendo un paseo por los antiguos barrios de Núñez y visitando la casa donde vivíamos antes. Toqué el timbre y pedí entrar. Eh, parece que me fuera a morir: en realidad no sé por qué hago estas cosas... (LINK, 12).

El fragmento anterior aparece en la página 12 de la novela, sin duda alguna el emisor es Oria y la relación con el personaje fue íntima, ya que vivían juntos. Páginas posteriores, deja claro que la separación es reciente: “[...]. Habla Oria, buen día. Bueno, mirá: decidí que todas estas cosas, así, muy pesadas, se las llevara un flete, esteee, con dos tipos que las carguen” (LINK, 23). Lo que parece no plantear problemas se complica con los mensajes de una voz sin nombre: “-Manuel,

¹³² PIMENTEL, *op. cit.*, p. 89.

¹³³ *Ibíd.*, p. 12.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 67.

quería decirte si podés pasar a buscar a los chicos por lo de mami a eso de las ocho porque recién vuelven [...]”/ “-Manú, quería confirmarte que los chicos ya se fueron al campo con tus viejos. Chau, un beso” (LINK, 13 y 20). El lector puede preguntarse si esta voz corresponde a la de Oria o a la de otra mujer con la que Manuel no vive más y ha engendrado hijos. Sin embargo, el tono en los mensajes de Oria y ésta es distinto, mientras una es afable, saluda a Manuel y deja su nombre grabado, la otra es fría y se limita a hablar de los chicos.

El vacío aumenta con los mensajes de Lucía, la hija de Manuel, en ellos, el lector implícito deduce que la niña vive en casa de su madre y no con Manuel: “-Hola, sí. Papá te llamo de nuevo para que te apures en llegar y *cuando llegues a tu casa* que te apures en *venir acá* (si es que *llegás a tu casa y venís*). Que Andrés se lastimó [...]” (el subrayado es mío; LINK, 16 y 30-31). De lo anterior nacen diversas suposiciones, entre ellas: Manuel es divorciado y acaba de separarse de Oria, su amante u Oria y su ex-esposa son la misma mujer. En cualquiera de los casos, el lector puede extraer de la personalidad de Manuel su incapacidad para relacionarse con los otros y esto es lo que más importa porque conduce al descubrimiento de la tesis de la novela a propósito del fenómeno de la incomunicación en la actualidad.

Ejemplos como este abundan a lo largo del minibloque en cuestión. El lector puede sentirse confundido, al no saber con precisión qué voz le habla, si la de tal o cual personaje, aunque en realidad no importa conocerla con exactitud, pues el objetivo deberá ser extraer una idea general de lo que los mensajes quieren decir sobre Manuel. Estos personajes son una suerte de “narradores delegados” (los que reemplazan al narrador principal y toman la palabra),¹³⁵ de los que el lector recibe información fragmentada. Incluso estos conforman una superposición de voces narrativas y su conocimiento es relativo: unos conocen más a Manuel que otros, dependiendo de su proximidad al protagonista, ante ello, el lector duda. Retomo la observación de Pimentel sobre la desconfianza en el narrador o narradores que el lector debe anticipar: una narración en tercera persona transmite objetividad y parece confiable, sin embargo, hay que tomar en cuenta la relación de ese narrador

¹³⁵ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 89 y 91.

con el personaje.¹³⁶ De esta manera se genera más incertidumbre y ambigüedad para el lector.

En resumen, he esbozado las posibles estrategias usadas por el lector implícito para encontrar un sentido al minibloque “Mensajes de contestadora telefónica”. El punto de partida es la curiosidad, enseguida, el lector implícito establece nexos entre los mensajes de contestadora telefónica, plantea hipótesis, corrige, modifica estas hipótesis o las desecha (“representaciones de segundo grado”); deduce, infiere, rastrea datos; combina los mensajes y cuando cree que sus interpretaciones pueden ser correctas, descubre detalles ambiguos, ante ello, duda, releo una o varias veces, y comienza el mismo proceso (más complejo que el “punto de vista móvil”). En efecto, este minibloque pone trampas al lector implícito: incongruencias, referencias inútiles, múltiples interpretaciones, etc. Cuando el lector es consciente de ello comienza a transformarse en lector posmoderno, porque su actividad de combinación de esquemas del texto y llenado de vacíos lo encamina a extraer una unidad de sentido aunque esta no sea clara.

3.1.2. Conversación telefónica

“1997” es el subtítulo que corresponde al minibloque “Conversación telefónica”. En este apartado, el lector se enfrenta a un diálogo entre dos mujeres. Si bien la conversación gira en torno al protagonista, lo que se cuenta de él forma una narración encuadrada¹³⁷ y dentro de ésta hay dos

¹³⁶ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁷ La introducción de un relato secundario (o varios) intercalado en el principal tiene dos designaciones. La primera es el *encuadramiento*: “cuando se prima el relato del nivel superior” y la *incrustación*: “cuando por el contrario es el

didascalias¹³⁸. Una conversación, una narración y dos didascalias fragmentan el discurso del minibloque.

La narración encuadrada es la siguiente: Manuel tiene una cita con un chico, pide un taxi de sitio y mientras llega, lo espera en el *palier* del edificio donde vive, en su departamento, en la calle y finalmente, en el *palier*. Allí, cierra la puerta con la llave equivocada, trabándola, lo cual provoca el enojo de vecinos que desean salir o entrar al edificio. El evento bochornoso se prolonga hasta la llegada del cerrajero que Manuel llama desde el teléfono de unos vecinos. Manuel no puede pagar el servicio del cerrajero, por lo que llama a Gloria; ésta acude a ayudarlo no sólo con los gastos del cerrajero, sino a dormir como si fuera un niño.

La conversación sigue una secuencia lógica: Adriana llama a Gloria, hablan de Manuel, finalizan la llamada. Sin embargo, a lo largo de la plática hay dos pausas: la primera se debe a que Gloria cambia de teléfono y luego se dirige a la cocina y al baño; la segunda pausa acontece porque Adriana deja el teléfono para ver quien toca la puerta de entrada. Mientras esto ocurre, se insertan en ambos intervalos un texto semejante a una didascalia, ocasionando la fragmentación del discurso. Cuando termina la didascalia, las mujeres regresan al teléfono para retomar la conversación.

En la terminología de Genette, se produce una analepsis: “Se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo [...]”.¹³⁹ En efecto, la voz narrativa de la primera didascalia describe a detalle lo que ocurre a Gloria, antes de la llamada de Adriana. Así es como el lector descubre que es las 12 de la noche y Gloria llega a su casa porque viene de auxiliar a Manuel en el incidente de la narración encuadrada: “Es de madrugada. Gloria vuelve a su casa [...]. Las horas pasan lentamente sin que lo note. No podría ser de otro modo, está dormida [...]. Lentamente

relato introducido en el marco del primario el que se destaca” (FERNANDO CABO y MA. DO CABEIRO RÁBADE, *Manual de teoría de la Literatura*, p. 208).

¹³⁸ Estas son “el segmento narrativo de la literatura dramática que suministra informaciones diversas sobre el espacio, las acciones, los personajes, los interlocutores, la iluminación, etc. De forma independiente en su proceso a los diálogos, no siempre tuvieron la misma amplitud e intencionalidad en las diferentes configuraciones históricas de la escritura escénica, Me refiero claro está a las didascálicas integradas de forma intrínseca y orgánica integrada en el texto literario dramático...” (JUAN ANTONIO HORMIGÓN, *Trabajo dramático y puesta en escena*. p. 210).

¹³⁹ *apud* PIMENTEL, *op. cit.*, p. 44.

entró en el sueño. De pronto, el teléfono la despierta” (LINK, 76-77).

Enseguida, la voz narrativa describe detalles como: “Gloria odia la luz blanca de su baño”, que nos revelan rasgos de personalidad del personaje. De esta forma, Gloria, narradora delegada de la narración principal, deviene secundaria en la narración encuadrada. Asimismo, la voz da cuenta de la cultura de consumo, rasgo recurrente en la literatura posmoderna:¹⁴⁰ “En la cocina un vaso de *india tonic*”. Más aún, en la didascalia se filtran fragmentos de la voz de Manuel a manera de estilo libre directo: “Pone en funcionamiento el radio-reloj (‘Alguna vez viste algo más kitsch?’) mientras se cepilla el pelo” (LINK, 76). Este último recurso puede distraer y confundir al lector al no saber de quién es la voz, aunque no es difícil deducirlo con la frase previa en la didascalia: “Manuel, piensa Gloria, Manuel” (LINK, 76).

La segunda parte de la didascalia es justo la descripción de lo que ocurre en la pausa de la conversación telefónica, es el presente diegético de la conversación en la narración encuadrada. En la didascalia se cuentan aspectos íntimos de Gloria como si fuese observada por un voyerista, en este caso, la voz narrativa: “Va al baño. Sin prender la luz, su baño es oscuro de día, orina. Se limpia con papel higiénico. Aprieta el botón del depósito y vuelve a la cocina” (LINK, 77). El lector deviene voyerista al lado del narrador, pero, si pasa por alto estos detalles íntimos o desea omitir la lectura de este fragmento en el minibloque, puede continuar sin alterar su lectura de la novela.¹⁴¹ *Los años 90* es una novela pensada para crear un sin fin de reacciones.

La segunda didascalia del texto es más simple, en ella no se produce analepsis, sólo se cuenta el presente de la segunda pausa de la conversación telefónica, donde la protagonista observada ahora es Adriana y no Gloria. El lector lo sabe por la frase: “-Ay, Gloria, ahora esperame vos que me tocan el timbre” (LINK, 88). Las didascalias fragmentan el discurso y se produce una “Interrupción inventiva” definida como aquella: “Efectuada en el texto huésped o anfitrión durante

¹⁴⁰ Lauro Zavala, con base en Jamenson, define este recurso como: “Superposición posmoderna de cultura de élite y cultura de masas” (ZAVALA, “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, en ZAVALA, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 139, bajo la acepción de “Disolución de fronteras”).

¹⁴¹ Hablaré de ello con mayor detalle en el análisis de “1998” donde se intensifica el grado de voyerismo o curiosidad del lector.

la lectura con el fin de producir un montaje intertextual (Ulmer)”.¹⁴² Este recurso literario posmoderno remite al concepto “Intertextualidad posmoderna”:

Relación de integración de elementos de un grupo de textos, es decir, de sus rasgos genológicos y contexto cultural. Recuperación del pasado (y de sus diversas interpretaciones y valoraciones) en la síntesis de un presente donde el texto habla de sí mismo y de sus condiciones de posibilidad [...]. Adición de un nuevo texto a significados ya existentes [...] (Pavlicic).¹⁴³

En el contexto de *Los años 90*, novela asociada a la posmodernidad, las didascalias son interrupciones inventivas, que alteran el orden lineal del discurso (la plática entre ambas mujeres) y lo fragmentan. Estas interrupciones provocan “Intertextualidad posmoderna”, es decir, agregan un nuevo significado al concepto “didascalia”: acotar, pero (en el minibloque) también interrumpir y distraer al lector.

Al igual que en “1991”, se produce una superposición de voces, por ello es normal que el lector empírico pierda momentáneamente, quién está hablando.¹⁴⁴ Así pues, el lector se vale de pistas en el texto para identificar el diálogo correspondiente a cada narrador; éstas son los nombres de las interlocutoras “Gloria” y “Adriana”, que aparecen con regularidad a lo largo de la de la conversación. Con todo, el lector implícito debe enfrentar otra barrera: las interrupciones de la voz narrativa de las didascalias arribacitadas y de otras interrupciones de tipo simple.¹⁴⁵ En el minibloque éstas tienen por objeto provocar una lectura no lineal. Por ejemplo, el siguiente fragmento donde Gloria se distrae con la llegada de alguien: “[...] Manuel normalmente nunca cierra la puerta con llave. Y hace de eso una causa. Esperate un poco.../-¿Qué pasa?...Hola.../-Hola. No, es que llegó Bernardita y me fui a poner una bata” (LINK, 84). Asimismo, hay interrupciones de otro tipo, en las que las interlocutoras se desvían del tema de conversación, pero regresan a él: “-Gloria, te dije: están haciendo la película./-No me acordaba.¿Quiénes?/-No sé. No importa. Igual va a ser una mierda./-Igual le vas a hacer un buen comentario./-Eso no lo sé Gloria, y no depende de

¹⁴² ZAVALA, “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, en ZAVALA, *op. cit.*, p. 142, bajo la acepción de “Interrupción inventiva”.

¹⁴³ *Ibíd.*, pp. 142, bajo la acepción de “Intertextualidad posmoderna”.

¹⁴⁴ Esta técnica literaria tiene como antecedente la literatura de Puig (he puesto como ejemplo la novela *El beso de la mujer araña*), por lo que se asume que no es nuevo en Link, más bien, este lo retoma de su precursor (véase p.22, cap. 1).

¹⁴⁵ “Estrategia básica de creación textual” (ZAVALA, “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, en ZAVALA, *op. cit.*, p. 141, bajo la acepción de “Interrupción”).

mí sino de mi jefe. Terminá de contarme” (LINK, 89). Además, hay interrupciones ocasionadas posiblemente, por fallos en la línea telefónica:”-¡Hola, hola!/-Hola, Gloria, ¿me oís?/-Ah, sí, ¿cómo te va? ¿Qué hora es?” (LINK, 75).

En cualquiera de los casos, las interrupciones impiden una comunicación efectiva entre los personajes, pero también entre el texto, “1997”, y el lector. Éste en su papel de espectador de la vida de Manuel desea que el relato fluya sin tropiezos. Lo logra porque las interrupciones son breves y siempre se retoma el sujeto de conversación. No obstante, el lector posmoderno busca una forma de leer un artificio (*Los años 90*) que no esconde sus mecanismos y da sentido a las interrupciones al no darles sentido o al pasarlas por alto.

Una vez más el lector implícito encuentra el sentido de Manuel, el protagonista, a través de las pistas que dan los otros personajes, quienes indirectamente, lo caracterizan y ofrecen rasgos de su ser y de su quehacer en “1997”. De esta manera Gloria y Adriana son un medio para acercarse al protagonista. No obstante, esto no siempre es, pues tal vez el lector real se empeñe en encontrar la identidad de las interlocutoras. Adriana parece ser una de las amantes de Manuel (su voz ya aparece en “1991”) y Gloria, una mujer enamorada de Manuel. Independiente de la identidad de estos personajes, su diálogo lleva al lector a encontrar más rasgos de la personalidad de Manuel, entre ellos: su inseguridad, su paranoia a ser observado y a contraer SIDA, su promiscuidad con ambos sexos, su adicción a las drogas, su dependencia de otras personas, etcétera.

3.2. “Discurso y escritura”

Este grupo concierne a los géneros primarios o simples: un plan de clase, una carta, una agenda y un diario; los dos últimos forman parte del subgrupo “Discurso, escritura e intimidad” y se analizarán por separado porque pertenecen al tipo de escritura *del yo para el yo*. Por su parte, el plan de clase y la carta son escritos pensados en uno o varios destinatarios. En todos los minibloques existen estrategias particulares que “tientan” al lector implícito a normalizar la lectura, continúo el análisis

de la novela con los minibloques: “*Apuntes...*” y “Carta”.

3.2.1. “Apuntes para una clase sobre Pierce”

En el plan de clase, con apariencia de diario, el protagonista filosofa sobre el infinito y el estrecho límite entre la realidad y la ficción. Los apuntes se dividen en 30 puntos a desarrollar y sólo se sabe que fueron escritos en algún momento de 1995, nombre del capítulo donde aparece este minibloque. El modo de enunciación usado es el “dramático”, es decir, aquél que se vale de la presentación directa del discurso de los personajes, como el diálogo, el monólogo interior, el soliloquio, los diarios y las cartas.¹⁴⁶ En apariencia, la superposición de voces de “1991” y “1997” da paso a una sola, la de Manuel. El lector lo deduce porque ya en “1991” las voces narrativas o narradores delegados dejaban ver que Manuel, entre otras, es catedrático en una Facultad, por ende, autor de los apuntes para dar una clase.

En cuanto al narrador, Manuel expresa sus ideas en primera, segunda o tercera persona del singular,¹⁴⁷ esta alternancia provoca una surte de superposición de voces, que puede confundir al lector aunque ésta no se dé con la misma vertiginosidad que en “1991”. Ante ello, el lector implícito intenta identificar a qué personaje pertenece la voz y no le resulta difícil, se trata de Manuel catedrático que escribe los apuntes y de Manuel homosexual que cuenta sus fantasías sexuales con dos muchachos. El lector puede corroborar este último detalle mediante la información obtenida en los minibloques “Mensajes de contestadora telefónica” y “Conversación telefónica”, donde se revelan las preferencias sexuales del protagonista.

El narrador en primera persona forma parte de la diégesis, no obstante, Manuel es un tipo de narrador predominantemente, heterodiegético, definido por su “*no participación*, por su ‘ausencia’” en este sentido: “un narrador heterodiegético, o en tercera persona, puede hacer sentir su presencia

¹⁴⁶ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 68.

¹⁴⁷ La primera persona se presenta cuando Manuel narra sus experiencias sexuales proyectadas hacia el pasado, por ejemplo: “Dormimos, quiero decir *dormimos* juntos” (LINK, 64); la segunda persona escribe usando el imperativo: “Comenzar la clase planteando paradojas lógicas que permitan pensar en el infinito (LINK, 55); y la tercera, en algunas descripciones de su plan de clase: “Los imposibles orientales odiaban la mera idea de la inteligencia artificial, porque para ellos, toda inteligencia no era sino, en última instancia, puro artificio” (LINK, 59).

en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del *universo diegético*, no necesariamente lo está en el *discurso narrativo*".¹⁴⁸ En efecto, Manuel, el protagonista, no es actor de su propia narración, pero su presencia se encuentra en el discurso de lo que narra.

Es decir, el lector tiene la sensación de que Manuel está allí al escuchar su voz o más bien, la multiplicación de su voz que expresa sus pensamientos, planes y sentimientos no para actuar, sino para narrar. Más aún, observa Pimentel:

[...] a mayor 'ausencia', mayor será la ilusión de 'objetividad' y por lo tanto de confiabilidad. Porque una voz 'transparente', al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos y son verídicos, que nadie narra; o bien, en el otro extremo se crea la ilusión de que es el personaje focal el que narra y no otro, en tercera persona.¹⁴⁹

De esta cita subrayo dos aspectos perfectamente aplicables al minibloque en cuestión. En primer lugar, la “ausencia” de Manuel en la diégesis da la sensación o la “ilusión” de que sólo él narra y no otro, lo que representa una “ayuda” para la posible confusión del lector ante la superposición de voces. En segundo lugar, dicha ausencia del protagonista puede provocar que el lector dude sobre la veracidad de las referencias culturales que predominan en “*Apuntes para una clase sobre Peirce*”. Esto, en consideración a que en apariencia el minibloque prueba los conocimientos del lector sobre filosofía, ciencia y en menor medida, mitología e historia bíblica, teatro, literatura y cine (de los cuales se da sólo uno o dos ejemplos).

La nota inicial: “(*Apuntes para una clase sobre Peirce.*)” adelanta, en teoría, el contenido del capítulo. Sin embargo, la pista no es del todo cierta, conforme el lector avanza en su lectura, descubre fragmentos de contenido erótico que nada tienen que ver con los apuntes para dar una clase sobre Peirce. No obstante, si el lector desconoce quién es Peirce, se produce un vacío desde el inicio. Para llenarlo, algún lector real puede recurrir a la investigación extraliteraria sobre tal personaje y sus principales teorías. Charles Sanders Peirce es considerado fundador del pragmatismo y padre de la semiótica moderna. Concretamente, desarrolla la “semiosis infinita”, esto es: “la manera como hacemos sentido, como significamos, como conocemos es un proceso, que

¹⁴⁸ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 142-143.

no para nunca, todo pensamiento, es signo de otro pensamiento”.¹⁵⁰ Peirce representa este concepto en un esquema de tres elementos: Interpretante, Signo, Objeto o Referente.¹⁵¹ Asimismo, concilia la ciencia y la religión, para él la investigación científica es una actividad religiosa, pues el fin último es la búsqueda de la verdad. Enseguida, cada punto a desarrollar de los apuntes adquirió sentido para mí, por ejemplo: “6. Peirce: semiosis infinita, por vía de la terceridad./-Ideas primas, segundas, tercianas”/ “6a. (Dios es una Idea, en el sentido matemático, porque todo lo que se diga de Dios se puede decir de las Ideas: y esa es la cuestión del ser y del infinito” (LINK, 57). No es gratuito que la “semiosis infinita” de Peirce ilustre la evidencia extrema de la novela de la cual he hablado, ya que el lector puede generar múltiples lecturas (sentidos) de *Los años 90* sin que estas se agoten, al grado de hacer desistir al lector.

Con todo, si el lector no conoce las referencias culturales del minibloque, puede continuar su lectura conservando el objetivo de saber más sobre la identidad del protagonista y tal vez, de disfrutar de los artificios de la novela en caso de no sentirse fatigado. El lector llena este tipo de vacíos por omisión, es decir, pasando por alto el conocimiento de las citas culturales y textuales. Lo mismo ocurre cuando desconoce quiénes son los personajes teóricos y personajes de ficción mencionados como: Badiou, Lacan, Poe, Balzac, Stevenson, Jacob (el personaje bíblico), Deleuze, Lezama, Fukuyama, Takuro Fukuda, Saussure, Fibonacci, Gatica, Brecht y “Arturito” (personaje de la saga estadounidense *Star Wars*), así como el mito de Narciso y de Aquiles y la tortuga. Sin embargo, los vacíos que pudieran existir para el lector detrás de estos nombres, va más allá de llenarlos sabiendo su biografía.

En algunos fragmentos de la novela entran en juego recursos como el humor y la ironía que logran su efecto, provocar risa, únicamente si el lector conoce las referencias culturales. Al respecto, “*Apuntes...*” es el capítulo con más referencias culturales tanto cultas como populares, por ejemplo, se habla de “Terminator” y “Arturito” emblemáticos personajes del cine comercial. Para el primero, el narrador describe el descubrimiento de la Inteligencia Artificial a cargo de los japoneses, el

¹⁵⁰ AMPARO MARROQUÍN PARDUCCI, “Semiótica de la cultura”, en:
http://www.uca.edu.sv/deptos/letras/sitio_pers/amarroc/document/sc/clase4.pdf, p. 7.

¹⁵¹ *Ibíd.*, p. 6.

rechazo de tal experimento en la misma cultura y la persecución de sus partidarios, de allí el encarcelamiento de “cuatro estudiantes de escuela técnica, en Mishume (Gran Tokio) [...] cuando se los descubrió mirando un video pirático ingresado clandestinamente al país, cuya carátula rezaba 'Terminator II'. Aún se ignoran sus sentencias” (LINK, 60). Para el segundo caso, Manuel en el punto 29 escribe: “No olvidar: 1,1,2,3,5,8,13,21, la secuencia matemática esa, de Fibonacci, que usa Arturito (o la otra)” (LINK, 71). Finalmente, el narrador dice en el punto 30 del plan de clase: “‘Buenas noches, buen provecho’, como decía Gatica, citando a Brecht” (LINK, 71). En los tres casos, si el lector identifica la identidad de los personajes entiende el humor del narrador al usarlos en su discurso. La descontextualización de personajes populares de la actualidad y su convivencia con personajes de la cultura culta y del pasado puede resultar graciosa para el lector. Como he apuntado, a este recurso textual asociado a la posmodernidad se le llama “Disolución de fronteras” (véase nota 140).

El orden de la dimensión temporal no es continuo pues presenta rupturas a causa de la fragmentación que, a su vez, provoca diversos tipos de interrupciones. La más larga corresponde al punto 8 de los apuntes, titulado “Bart/Barthes” (LINK, 64). En él, el narrador describe poéticamente el recuerdo de una experiencia sexual con un muchacho y su “cuerpo de pantalla, de ángel” (LINK, 66). La voz narrativa divaga diversas ocasiones, pero recupera el hilo de sus anécdotas gracias a repeticiones y expresiones como “Fue así” y “pero eso es otra historia”. Asimismo, hay reiteraciones cuyo objetivo es enfatizar una situación o percepción: “dormimos juntos. Dormimos, quiero decir, *dormimos*, juntos” (LINK, 64), “su cuerpo de dormido, su cuerpo de pantalla”/ “El cuerpo del dormido, su pelo”/ “Miré tu cuerpo de fósforo”/ “Pensaba en el misterio de tu cuerpo”/ “Pensé en el misterio de tu cuerpo”/ “¿Por qué no poseo ese cuerpo?”/ “Ese cuerpo dormido es mi cuerpo”/ “Un cuerpo de pantalla, de ángel” (LINK, 64-66).

Por otro lado, en el minibloque existen varios tipos de interrupciones ilimitadas.¹⁵² La más larga corresponde al punto 8 de los apuntes, titulado “Bart/Barthes” (LINK, 64). En él, el narrador

¹⁵² “Efectuada en el texto huésped o antitrión durante a lectura con el fin de producir un montaje textual (Ulmer)” (ZAVALA, “Glosario para el análisis textual: estrategias y técnicas”, en ZAVALA, *op. cit.*, p. 141, bajo la acepción de “Interrupción inventiva”).

describe poéticamente el recuerdo de una experiencia sexual con un muchacho y su “cuerpo de pantalla, de ángel” (LINK, 66). La voz narrativa divaga diversas ocasiones, sin embargo, el lector empírico recupera el hilo de la narración gracias a repeticiones y expresiones como “Fue así” y “pero eso es otra historia”. Asimismo, hay repeticiones cuyo objetivo es enfatizar una situación o percepción: “dormimos juntos. Dormimos, quiero decir, dormimos, juntos” (LINK, 64), “su cuerpo de dormido, su cuerpo de pantalla”/ “El cuerpo del dormido, su pelo”/ “Miré tu cuerpo de fósforo”/ “Pensaba en el misterio de tu cuerpo”/ “Pensé en el misterio de tu cuerpo”/ “¿Por qué no poseo ese cuerpo?”/ “Ese cuerpo dormido es mi cuerpo”/ “Un cuerpo de pantalla, de ángel” (LINK, 64-66). En ambos casos se trata de estrategias mnemotécnicas que ayudan a recuperar el hilo de la narración y son una suerte de manual para el lector en el juego de las interrupciones.

Más aún, dentro del punto 18, se insertan entre paréntesis expresiones o sólo palabras, que pueden funcionar como interrupciones de tipo simple.¹⁵³ Algunos ejemplos son: “(como cerrado estuvo para mí su corazón, pero eso es otra historia)”/ “(recuerden: *latigazo de luz negra*)”/ “Soy incapaz de imaginar una pija que no sea argentina (doctor)”/ “(Andrés: '¿qué es una bandera?)" (LINK, 64-67 y 70). En los cuatro casos es evidente que el narrador escribe pensando en un determinado receptor dentro de la diégesis.

El primero consiste en la revelación de un sentimiento que sólo el narrador contaría a alguien íntimo. El segundo está dirigido a un “nosotros” y asemeja una instrucción. En este punto, el lector implícito combina los esquemas del texto, como una forma de llenar los vacíos que nacen de esa misteriosa voz. Es decir, ata cabos sueltos y plantea hipótesis sobre la identidad del destinatario. Una posibilidad es que el “recuerden: *latigazo de luz negra*” esté dirigido a sus alumnos, pues para ellos son los apuntes sobre Peirce. Sin embargo, el lector puede asociar la actividad de producción y crítica de cine del protagonista (revelada en los capítulos “1991” y “1993”) con el punto 18, que parece un texto híbrido de diario y guión cinematográfico. Por lo tanto, los receptores serían los que hacen efectos especiales en el cine. El tercero se dirige a un “doctor”, esta información es un vacío como blanco y el lector puede relacionarlo con la voz en la

¹⁵³ Véase la acepción de “Interrupción” en la nota 145.

contestadora telefónica del “doctor X” de “1991”. El cuarto es una pregunta a Andrés, el lector implícito puede ligarlo con un alumno de la clase sobre Peirce o con Andrés, el hijo de Manuel.

Con todo, suponer resulta una actividad agobiante, porque las posibilidades de interpretación no se acaban y porque detrás de las tres modalidades de interrupción del discurso narrativo se halla el auténtico destinatario: el lector. Lo cierto es que toda investigación por parte del lector implícito está destinada al fracaso, como he señalado, *Los años 90* presenta pistas falsas y callejones sin salida. Entonces, su tarea consiste en darse cuenta de la transgresión de la novela por la transgresión misma y no tratar de normalizarla.

Aunada a la interrupción del punto 18 están otras más breves en los puntos 22, 23 (parte final), 24 y 26. Dichos fragmentos tienen el tono de un monólogo interior, de una carta o de un diario de fantasías sexuales, el cual anticipa el diario pornográfico del último minibloque, “*Diario de una señorita*” de la novela: “Salí con unas ganas de que me cojan que no te puedo explicar”/ “Ahora bien, un buen hoyo, calentito y húmedo (basta, basta) donde enterrarla, no vendría nada mal”/ “Qué paja me voy a hacer ahora” (LINK, 69 y 70). Estas interrupciones cortan las ideas de los apuntes de clase, por lo que el lector restituye el orden relacionando algunos puntos con otros (con ello, también descubre ideas que se complementan con otras anteriores en el mismo capítulo): el punto 21 con el 23, el 16 con el 25 y el 12 con el 27.

Por otro lado, en el punto 20 del plan de clase es un tipo de interrupción de los apuntes porque no tiene relación alguna con ellos. Se trata del fragmento de un soliloquio irónico sobre lo que más excita a alguien, seguramente al protagonista, Manuel: “¡Se ha hecho cada paja leyendo a Lezama!- No, en realidad después de leer a Lezama, recaliente, imaginando a Aldama. ¿Qué, qué, qué le calienta? ¿Las palabras de Lezama?” (LINK, 67).

Asimismo, en el punto 13 se explica una de las teorías de Charles Sanders Peirce: “la verdad está siempre en otra parte, que ésa es una característica del Infinito, y por lo tanto del Hombre”. Según parece, Peirce ha tomado la idea de Poe, después, Lacan lee a Peirce y “se da reeeecuenta. Entonces funda toda su teoría en un texto de Poe”. Agrega el narrador: “[...], Lacan vuelve al texto y

dice, parece, *lo voy a analizar porque aquí está la verdad de mi teoría y esa verdad es la verdad de la castración*” (LINK, 61-62). Posteriormente, el narrador habla de la aparición de “otro teórico casi argentino, para decir cosas parecidas”, quien:

[...] *se da cuenta de que todo es mentira, en fin, como se dice, de que nada es verdad. Él se dio cuenta de todo eso sin haber leído, dice: simplemente por haber ido a un buen colegio. Después uno corrobora todo con lo que va leyendo. Pero meramente se corrobora aquella que ya se sabía* (LINK, 62; el subrayado es mío).

De lo anterior se desprenden dos ideas concernientes al lector. Por un lado, como explico adelante, él puede dudar de la veracidad de la influencia Poe-Peirce/ Peirce-Lacan-Poe. Aunque, en efecto, Peirce fue un lector asiduo de Poe y por su parte, Lacan reconoció la influencia de Peirce sobre él,¹⁵⁴ no es necesario que el lector lo sepa. Por otro lado, el fragmento anterior es una suerte de manual de lectura y al mismo tiempo, describe los problemas de lectura a los que se enfrenta el lector implícito. Como mencioné, el lector cae en contradicciones al intentar encontrar un sentido en el “caos” narrativo, es decir, llena vacíos, relaciona información, arma, hace hipótesis, etc., en otras palabras, es como si se dijera: “lo voy a analizar [el texto] porque aquí está la verdad de mi teoría [las hipótesis] y esa verdad es la verdad de la castración [la ilógica de la novela]” (LINK, 61). Sin embargo, el lector implícito “se da cuenta de que todo es mentira, en fin, como se dice, de que nada es verdad”. Es decir, como en un laberinto sin salidas, las posibilidades de interpretación del texto parecen no agotarse, otras, se contradicen. “Después uno corrobora todo con lo que va leyendo. Pero meramente se corrobora aquello que ya se sabía” (LINK, 62): el sentido de la novela se encuentra en el caos.

En palabras de Mieke Bal los relatos imbricados son “una señal al lector”, porque “el texto-espejo funge como una especie de manual de uso: la historia imbricada contiene una sugerencia de cómo debe leerse el texto”.¹⁵⁵ Si bien, en “1995” no hay una imbricación de relatos, sino fragmentos de la información, algunos presentan los principales postulados de la teoría de Pierce, otros son

¹⁵⁴ Vid. OSCAR ZELIS, Gabriel Pulice y Federico Manson, “La lógica en Pierce. Algunas herramientas conceptuales de interés para la investigación y el psicoanálisis”, en <http://www.psiconet.com/foros/investigacion/peirce.htm> y CHRISTIAN ROY BIRCH y Ma. Griselda Gaiada, “El objeto semiótico y el objeto A” en <http://www.unav.es/gep/JornadaArgentinaBirchGaiada.html>

¹⁵⁵ *apud*, PIMENTEL, *op. cit.*, p. 152.

interrupciones y otros tantos, “señales al lector”. Por ejemplo, el punto 10: “Siempre caigo en contradicciones de esta clase” (LINK, 58) ilustra lo que acontece al lector cuando intenta “reestablecer” la lógica de *Los años 90*.

3.2.2. Carta

Ahora bien, el minibloque “Carta”, del capítulo “1999”, colinda con el diario y presenta dudas ontológicas del remitente, porque Manuel cuestiona su existencia, su creatividad y su pensamiento representados por sus dos hijos. La carta es una fuente documental por la que, una vez más, el lector puede construir la biografía de Manuel, el protagonista de *Los años 90*. Para algunos, la epístola es un género menor o primario comparado con los mayores o complejos como la novela. Sin embargo, la carta, minibloque del capítulo “1999”, forma parte de la estructura de la novela en cuestión. En este análisis no propongo una respuesta al debate genérico de la carta ni su definición, más bien subrayo algunas características de la carta en “1999” de las cuales se puede obtener parte del perfil del lector posmoderno.

Según Darcie Doll Castillo, la función básica pragmática comunicativa de la carta se define como un mensaje escrito de un emisor a un destinatario (separados por la distancia). Es decir, se trata de un “intercambio dialógico” a través del papel, “diferido en el tiempo y en el espacio [...]. La respuesta del destinatario está mediatizada por la distancia temporal y espacial de su respuesta o, de su toma de palabra”.¹⁵⁶ Con todo, una carta exige un ejercicio de escritura más cuidadoso que la sola transcripción de una conversación improvisada y “se envía a alguien como una suerte de regalo”.¹⁵⁷

Quien escribe, finge la presencia de un destinatario, con lo que se produce un “diálogo diferido”.¹⁵⁸ Manuel escribe la carta a su hijo Andrés con el objeto de excusarse por su abandono. Al igual que la conversación, la carta implica la obligación de una respuesta por parte del receptor,

¹⁵⁶ DARCIE DOLL CASTILLO, “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos”. Recurso electrónico: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003

¹⁵⁷ CLAUDIO GUILLÉN, *apud* DOLL CASTILLO, art. cit.

¹⁵⁸ DOLL CASTILLO, art. cit.

porque en ambos casos se envía un mensaje. Sin embargo, esto no siempre ocurre y se produce un vacío. En “1999”, no existe tal vacío si la intención del remitente es no recibir respuesta, ya que Manuel mismo es el destinatario de su propia carta.

La frase introductoria: “No sé qué soy, pero sé de qué huyo” (LINK, 95) anticipa el contenido de la epístola. A diferencia de los epígrafes de “1991” y “1995”, el del minibloque en cuestión sí anticipa por completo el contenido de la carta. Tras la muerte de su hija, Manuel decide aislarse de todos, literalmente, huye. Renta un departamento en un décimo piso, blindo la puerta, instala rejas en las ventanas, dispone los muebles alrededor de la mesa donde escribe y, en su ostracismo, lo invade la rutina: hace ejercicio, ordena papeles, graba un diario de su cuerpo en un reproductor de DVD conectado a una televisión y, mira un árbol desde su ventana, piensa, entre otras actividades.

En este espacio narrativo,¹⁵⁹ Manuel escribe la carta a su hijo, al menos eso parece: “No me fui, claro, dado que ahora estoy aquí, escribiéndote, de acuerdo con los planes que urdí minuciosamente” (LINK, 105). Por deducción y lógica del mismo texto, el lector sabe que la carta fue escrita algún día y mes de 1999. Por su parte, el tiempo del discurso es impreciso, sólo se sabe que la carta ha sido escrita para ser leída: “en un tiempo remoto que no puedo ni quiero imaginar” (LINK, 95). Pero el tiempo narrativo sí es identificable, Manuel cuenta a Andrés detalles de su vida emocional antes, durante y después de la muerte de su Lucía, acaecida dos meses previos a la escritura de la carta.

Lucía no es un personaje extraño para el lector pues en “1991” su voz aparece en los mensajes de contestadora telefónica: “-Hola, yo soy Lucía, la hija de Manuel, o sea, de vos. ¿Sabés una cosa? Andrés está molestando” (LINK, 9). Si Lucía es la hermana muerta de Andrés, ambos hijos de Manuel, quien escribe la carta es sin duda alguna Manuel. Por su parte, la despedida de la carta es clara: “Quiero eso, quiero eso, Andrés, porque te quiero” (LINK, 112).

De acuerdo a Doll Castillo, la carta tiene un formato fijo que permite ser reconocida más fácilmente: “un encabezamiento que instituye la identidad del receptor, y al final, la despedida del

¹⁵⁹ Como se verá adelante, la carta (como género y concretamente, la de Manuel) tiene un desarrollo narrativo, pues como en todos y cada uno de los minibloques, no se trata de la mera copia o reproducción burda de géneros no literarios.

emisor. Suele incluirse la fecha y el lugar de emisión”.¹⁶⁰ En “1999”, la frase: “Querido Hijo”: (LINK, 95) revela que el remitente es Manuel y el supuesto destinatario, Andrés. Si hay dudas, el lector real puede llenar este vacío como blanco desde el primer párrafo, en términos de Iser, combinando los esquemas del texto, esto es, relacionando información leída con anterioridad. Por ejemplo, se habla de la muerte de Lucía y se repite la relación de proximidad con el destinatario de la carta: “Tu hermana, muerta” (LINK, 95).

El discurso de la carta conserva un orden: un saludo, la apertura de la comunicación y un cierre.¹⁶¹ Asimismo, la narración es lineal: Manuel comienza excusándose por abandonar a Andrés, le explica que Lucía representaba la ficción y él, el pensamiento. Los tres (Manuel se incluye como el centro) dependen uno de otro, de modo que a falta de uno, los otros no pueden existir. Encontrar la paz en la muerte de Lucía es lo que Manuel llama *mi punto de vista*, tal hallazgo lo lleva al autoexilio como una forma de conservar lo único que le queda: el pensamiento. Posteriormente, el lector descubre la causa de la muerte de Lucía, a saber, un accidente automovilístico. La niña fue atropellada por un joven rico, al cual Manuel, mediante su abogado, reclama dinero suficiente para garantizar la vida de Andrés. A continuación, Manuel da detalles de su situación de vida actuales y cierra la carta, con un resumen de lo anterior. A diferencia de otros minibloques, la carta no se ve interrumpida, lo cual permite su lectura de manera fácil y fluida.

Ahora bien, el narrador escribe de sí mismo, además, filosofa sobre los límites entre la ficción y el pensamiento, comunica a su hijo los detalles de lo que podrá comprar y adquirir gracias al dinero obtenido en la demanda penal y los pormenores de su vida actual en el encierro. Para el propósito de esta tesis no explicaré la variedad de temas del minibloque, sin embargo, esta sirve para comprobar que no se trata de la reproducción de una carta en la novela, sino de una adaptación literaria. Con todo, Pagès-Rangel menciona en relación a la carta:

Su diversidad temática, la capacidad de incluir todo tipo de mensajes, enunciados o registros lingüísticos, su disposición para acoger en el mismo territorio tanto lo esencial como lo accidental o, en último término, de negarse a discriminar entre lo accidental y lo irrelevante, lo central y lo marginal, hace de la carta un texto esencialmente hererodoxo respecto a todo

¹⁶⁰ DOLL CASTILLO, art. cit.

¹⁶¹ ANA MARÍA BARRENECHEA, “La Epístola y su naturaleza genérica”, p. 56, *apud* DOLL CASTILLO, art. cit.

esquema basado en la progresión y en el desarrollo narrativo.¹⁶²

Sin embargo, este efecto caleidoscopio es conciliable en la narrativa posmoderna, pues como cito en el tercer apartado de esta tesis, en ella las fronteras entre los géneros literarios y no literarios dan paso a la hibridación genérica, porque como lo sugiere el término, se combinan varios géneros primarios y/o secundarios que dan como resultado un nuevo texto. En consecuencia, la carta que me ocupa en esta tesis sí tiene un desarrollo narrativo. Al respecto, Pimentel comenta que la carta tiene una función narrativa y una diegética: narra acontecimientos y es generadora de acción. Y es que el propio corresponsal epistolar lo es sólo en ciertos momentos en que se detiene para registrar sus sentimientos, opiniones, proyectos, pero también para dar cuenta de lo sucedido hasta el momento en que se escribe la carta.¹⁶³

El siguiente fragmento ilustra este carácter literario de la carta en “1999” y su variedad de tonos y estilos, pues en este sentido la carta no es uniforme: “Allí estabas, mientras tu hermana, muerta (¿lo sabías, lo sabías?), me esperaba en otro lado, al final de los pasillos interminables y mal pintados, detrás de puertas cada vez más ominosas en el silencio y la soledad que las rodeaba” (LINK, 98).

Este punto abre paso a lo que Pimentel llama “dimensión actorial del relato”.¹⁶⁴ Manuel escribe sobre sí mismo, por ello he mencionado que la carta colinda con el diario y más aún, con la autobiografía. La función de su discurso es la caracterización de sí mismo, lo que permite al lector seguir el rastreo de los grados de transformación del protagonista. Por ejemplo, el lector descubre que la situación sentimental y familiar del protagonista ha empeorado, pues no sólo su madre y su hermano han muerto, sino su hija.

Manuel se dirige a su hijo, aunque a veces a Lucía: “Como cualquier padre, amé a tu hermana [...] porqué nos dejaste, Lucía, a tu hermano y a mí” (LINK, 99). Sin embargo, en el género epistolar es inevitable recurrir al “yo”, esto es la autorreflexividad “que indica que el emisor del mensaje es al mismo tiempo su primer receptor [...]. Se trata de un desdoblamiento yo-yo: el yo es

¹⁶² ROXANA PAGÈS-RANGEL, *Del dominio público: itinerario de la carta privada*, apud DOLL CASTILLO, art. cit.

¹⁶³ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 120.

¹⁶⁴ PIMENTEL, *op. cit.*, p. 59

observador y observado, y también es juzgado y compadecido, o comentado por el propio yo”.¹⁶⁵ De modo que Manuel es destinatario mismo de su propia carta ya que reflexiona, libera sus sentimientos y se cuestiona como lo haría en un diario: ¿Cuándo empezaron a funcionar, Lucía y vos, como los núcleos de mi vida? Seguramente no cuando nacieron, seguramente no en el intervalo de dos años que los separaba” (LINK, 98).

En efecto, Manuel se dirige a su hijo (“vos”) y lo llama por su nombre a lo largo de la carta; más aún, parece prever las preguntas que Andrés le hará a causa de su abandono, por lo que Manuel se justifica y da varias respuestas. No obstante, conforme avanza su lectura, el lector puede tener la sensación de que esa fría y detallada carta es un ejercicio de escritura de Manuel para Manuel. Para comprobarlo, el lector implícito se vale del punto de vista móvil, de modo que modifica y corrige el sentido de lo que va leyendo. Ya en *La traición de Rita Hayworth*, Manuel Puig trabaja la carta como un medio de desahogo de los personajes (véase p. 26).

Otro ejemplo de lo anterior se encuentra en *Boquitas Pintadas* de Puig, donde Nené escribe cartas a Doña Leonor y le confiesa lo infeliz que es en una familia de “salvajes” y “animales”.¹⁶⁶ El personaje apela a la lealtad de su destinatario (en realidad, Celina su enemiga). En ambos autores, Puig y Link, la carta es un modo de autoconfesión, sus personajes escriben lo que jamás dirían a los demás.

En “1999” surge lo que he llamado “evidencia extrema”, es decir, fragmentos del texto funcionan como una suerte de manual de lectura de *Los años 90*. Así pues, el texto advierte al lector implícito: “(porque el sentido no puede cortarse en pedacitos)” (LINK, 100). Asimismo, “Y si hay verdad (o falsedad), como hemos discutido tantas veces, es porque no hay ni habrá ficción” (LINK, 105). Las citas anteriores resumen algo que ya he esbozado a lo largo de esta tesis. Por un lado, el lector implícito se empeña en encontrar un sentido a la novela al poner en práctica diversas estrategias de lectura, entre ellas, la armazón de fragmentos del texto, en otras palabras, de los “pedacitos”. No obstante, como en un laberinto sin salidas, dicha actividad resulta fatigante y

¹⁶⁵ DOLL CASTILLO, art. cit.

¹⁶⁶ MANUEL PUIG, *Boquitas Pintadas*, p. 28.

obsoleta, pues el sentido de la novela se halla en la aceptación de su sin sentido.

En el caso de *Los años 90*, la carta oculta su verdadera intención y dispone convenientemente del destinatario. Son varios los destinatarios posibles de la carta: Andrés, Manuel o Lucía. Sin embargo, el receptor en potencia es el lector implícito que deviene posmoderno. Una carta privada está dirigida a alguien en particular. Cuando la carta tiene un destinatario particular, la privacidad entre dos (remitente y destinatario) se protege.¹⁶⁷ En “1999” se finge el espacio privado de la carta como una manera de provocar efectos, entre ellos, confundir al lector, distraerlo y atraparlo en la lectura

3.3. Subgrupo. “Discurso, escritura e intimidad”

Los minibloques “Agenda” y “*Diario de una señorita.*” que corresponden a la escritura del yo para el yo, es decir a la escritura íntima. Sin embargo, la agenda de Manuel y el diario de tres posibles personajes premeditan su destinatario y de esta forma, la escritura íntima deviene pública.

3.3.1. Agenda

“1993” se trata de una suerte de agenda personal sin duda alguna de Manuel. Según la RAE en su primera acepción, una *agenda* es un: “Libro o cuaderno en que se apunta, para no olvidarlo, aquello que se ha de hacer”. A diferencia de otras modalidades de agenda, como las modernas agendas electrónicas o las agendas de reunión, la del capítulo “1993” puede tratarse de una simple agenda de bolsillo con fechas (día, mes y año) impresas en las páginas, esto se detecta por la tipografía del texto: “02.01. Estoy en Berlín. Hace mucho frío. Salgo a caminar, pero es algo que no se puede hacer con felicidad” (LINK, 37).

El espacio diegético es Berlín y no cambia a lo largo del minibloque. Aunque, el propietario de la agenda se desplaza en tres ocasiones a otras ciudades europeas (Madrid, Praga y Hannover), pues eso escribe en su agenda, regresa a Berlín y continúa la narración de eventos, asuntos

¹⁶⁷ DOLL CASTILLO, art. cit.

profesionales y personales. En cuanto a la dimensión temporal, la diégesis del minibloque comienza el 2 de enero de 1993 y termina el 28 de febrero del mismo año. Lo que ocurra en los meses restantes de 1993 no aparece ni en el minibloque ni en algún otro capítulo de *Los años 90*, por lo que representa un vacío de información. Al igual que los capítulos restantes, la agenda muestra tan sólo un fragmento de lo ocurrido en todo un año, en este caso, 1993. De modo que una manera posible de llenar este vacío es mediante la asociación de sentidos entre todos y cada uno de los capítulos, creando una ilusión de totalidad. En síntesis, el orden cronológico de la narración a lo largo de los dos meses reportados es lineal.

Con todo, hay rupturas que alteran la secuencia discursiva, ya que la información es concisa y este carácter de precisión y brevedad que exige una agenda deja espacios en blanco que el lector infiere con la ayuda de otras anotaciones en ella. Cabe decir que estos vacíos informativos son comunes en la narrativa posmoderna, por lo que el lector debe llenarlos de alguna manera para acceder al universo del texto. Por ejemplo, en los siguientes fragmentos, el narrador expresa un pendiente por hacer: “10.01. Todavía no he ido a presentar mis credenciales al Festival. Pereza. Voy mañana. Hoy fui al cine” (LINK, 37). Por citar un caso “Festival” es un vacío, no obstante, el resto de la agenda gira en torno al cine, de esta manera es fácil deducir que se trata del Festival Internacional de Cine de Berlín.

Por otra parte, la duración de los hechos y su frecuencia en el tiempo de la historia no constituyen un problema para el lector. Pues bien, éste puede extraer una síntesis de lo que ha ocurrido una sola vez a lo largo de dos meses: Manuel, crítico cinematográfico, viaja a Berlín como parte de su labor profesional en un diario argentino. Allí se dedica a ver la mayor cantidad posible de películas, se emborracha, flirtea con un muchacho, pasea, entrevista a Danny DeVito, viaja a Madrid, Praga y Hannover, por razones desconocidas; he aquí un caso del que no se dan más explicaciones: “22.02. Por alguna razón, pero básicamente por mi estupidez, tuve que pernoctar en Hannover, una de las ciudades con menos gracia en el mundo” (LINK, 50).¹⁶⁸

¹⁶⁸ Personalmente quedé tentada por saber las razones de dichos viajes extra oficiales, por lo que continua mi lectura esperando encontrar una pista que me ayudara. Sin embargo, como lectora empírica decidí releer el capítulo antes de continuar con el siguiente (“1995”). Ya en mi papel de lectora posmoderna, el cual adquirí luego de varias lecturas (del

En breves líneas se puede resumir las principales acciones del personaje, lo cual resulta extraño si se tiene en cuenta la función de una agenda, es decir, escribir aquello que se ha de hacer. Por tanto, el contenido de dicho cuaderno o libro sería un listado de acciones proyectadas hacia el futuro. Sin embargo, la agenda de “1993” transgrede, por decirlo así la escritura tradicional de una agenda, pues se trata de una agenda-diario porque abre paso a los pensamientos, situaciones o experiencias íntimas de Manuel y más aún, la mayor parte de las acciones ocurren en el pasado: “Cuando corrí la cortina para entrar había una chica picándose con quién sabe qué. Me miró. En realidad, sus ojos vacíos no me miraron y no sé si me vieron. La miré y le sonreí: no sé por qué (la situación no me resultaba simpática)” (LINK, 41). Por lo tanto, este minibloque puede ser el texto híbrido de una agenda, un diario y además, un diario de viaje.

Estos aspectos privados de la vida del protagonista que normalmente no aparecen en una agenda sino en un diario, tienen como fin que el lector averigüe más sobre el personaje, sobre su psicología y su forma de ver el mundo y por otro lado, provocar curiosidad en el lector o más bien, acrecentarla (ya que se trata del segundo capítulo de la novela). Esto es necesario, pues como he mencionado, el anzuelo que atrapa al lector es su deseo por saber quién es Manuel. A diferencia de los minibloques “Mensajes de contestadora telefónica” y “Conversación telefónica”, en “Agenda” no aparece el nombre “Manuel”, pues él mismo escribe en primera persona. Más aún, la identidad del escritor no deja dudas porque “1993” revela aspectos exclusivos de la faceta de Manuel como cineasta, mismos que ya en “1991” aparecen.¹⁶⁹

De esta manera, el lector implícito llena el vacío como blanco, esto es la ausencia del nombre (“el centro de imantación semántica”, véase página 52), combinando los esquemas del texto. En otras palabras, relaciona la información que le es útil y que ya ha leído con anterioridad y la asocia con nueva información en el presente de su lectura. En términos de Iser, se trata de una “representación de segundo grado” en la cual la “repetición, acumulación y transformación” de los

capítulo y de la novela), acepté los vacíos como tales y de esta forma llené un vacío. Para este ejemplo de la novela no hay márgenes de determinación del que permitan llenarlos o combinarlos.

¹⁶⁹ Por ello y en contraste con otros minibloques, no se produce una superposición de voces, simplemente, el lector puede reconocer dos facetas del personaje: la profesionalista y en menor medida, la individual.

sentidos del texto origina otros. En “1991”, a través de las voces narrativas, el lector descubre que Manuel es crítico de cine. Ahora bien, en “1993” no sólo se confirma la profesión del protagonista, sino, se conoce uno de sus empleos y parte de su actividad profesional: trabaja para un diario y es enviado a Berlín.

Por otro lado, el minibloque “Agenda” guarda algo en común con “*Apuntes para una clase sobre Peirce*” ya que en ambos ponen a prueba la cultura del lector explícito. De inicio a fin, el minibloque está lleno de referencias al séptimo arte: nombres de películas, directores, actores y actrices, festivales del mundo (el principal, Berlín y por referencia, Cannes y San Sebastián), salas de cine, así como una jerga que no todos los lectores pueden reconocer con facilidad: “Las funciones que no doblan los films aparecen marcadas en la *Zitty* como *O.F.m.d.U.* y son muy pocas” (LINK, 38). “Conseguimos entradas en un cine V.O.” (LINK, 39); “Martina me escribe desde Buenos Aires pidiéndome que le consiga el *Drehbuch* (si existe) de *Alicia en las ciudades* (LINK, 42).

Más aún, hay otras referencias de tipo social, literario o incluso cultural: “Soy injusto: ¿acaso no fue K., antes del comunismo, quién mejor describió la burocracia imperial?” (LINK, 42,43); “¿Por qué elegí ese film? Por Cortázar. Había en *Rayuela* un fragmento que hablaba del famoso juicio de Leopold y Loeb” (LINK, 47); “Me saco fotos en la tumba de Marlene” (LINK, 42). Para algunos lectores “K.”, “Cortázar”, “Leopold”, “Loeb” y “Marlene” son nombres de personajes que resultan un vacío, para otros no.

Tomando en cuenta lo anterior, “1996” es un capítulo que puede resultar tedioso o frustrante al lector poco conocedor de cine o de cultura en general. Si es mucha su curiosidad, intenta investigar las referencias, algunas de las cuales parecen poco verídicas por la carga de humor que conllevan (aunque no es así en todos los casos) como lo hace en “Apuntes para una clase sobre Peirce”. Por ejemplo, la nota del “10.01” y “11.01” donde Manuel se burla de la poca belleza de Beatrice Dahl y Juliette Binoche y de la estatura del actor y productor Danny DeVito.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Si el lector desconoce la imagen de dichas estrellas de cine probablemente crea que se trata de una simple broma de Manuel. Tal fue mi experiencia para el primer caso, por lo que, como lectora empírica, busqué *pics* de las actrices y corroboré que en efecto, no representan un símbolo de belleza según los estándares actuales. De esta forma, llené lo que para mí era un vacío, con ello, quiero decir que no todos los vacíos son tales para todos los lectores. Lo que para mí significó una prueba de mis conocimientos sobre cine y cultura, para otros lectores puede ser algo familiar que puede

No obstante, el desconocimiento de las referencias culturales del minibloque, no impiden que el lector continúe su lectura teniendo como objeto construir la identidad del protagonista y tal vez, disfrutar de los juegos literarios de la novela en los que se ha visto obligado a participar. Más aún, no es necesario que llene los vacíos de información para percibir la artificialidad de la novela y su evidencia extrema, a partir de las cuales va creando nuevos códigos de lectura (pensados en esta tesis como posmodernos), desechando progresivamente sus estrategias de lector implícito.

Por otro lado, en el apartado correspondiente a “*Apuntes para una clase sobre Peirce*”, menciono que el minibloque anticipa la temática del diario pornográfico (se analizará adelante), pues en él hay fragmentos que semejan un monólogo interior sobre las fantasías sexuales del protagonista. Asimismo, en “Carta”, Manuel confiesa a su hijo la creación de un diario de su cuerpo grabado en formato DVD (LINK, 109). Por su parte, en el minibloque “Agenda”, Manuel revela su necesidad e intención de escribir un texto donde él sea el protagonista:

Imagino la historia de un cronista de cine que queda atrapado por el sistema europeo de festivales (son miles). El tipo no la pasa nada mal pero en algún momento el stress le resulta insoportable. Tengo que buscar el libro para Martina. Tengo que escribir. Tal vez un diario, un diario de lecturas, un diario de películas, un diario de mi vida (LINK, 49).

De la misma manera, la última nota de la agenda concluye: “¿Escribir? En cuanto llegue a Buenos Aires empiezo. Una vez más todo quedó para después. Por lo menos ya tengo un título: se llama *Los años noventa* y todo el mundo va a creer que estoy robando a alguien. Una vez más” (LINK, 51). En ambos fragmentos resalta un aspecto ya dicho: la artificialidad del texto. Esta lleva a la evidencia extrema, es decir, al texto mismo como un manual de lectura del minibloque o de la novela. Como se intentará demostrar en el segundo capítulo de esta tesis, Cortázar juega con la “evidencia extrema” en *Rayuela*, donde el “Tablero de dirección” y la novela en sí funcionan como un manual de lectura. La diferencia con Link radica en que este instructivo no es indulgente con el lector, más bien lo hace dudar de sus propias interpretaciones de la novela y de la veracidad de sus pistas.

pasar por alto y añadirlo a uno de los contenidos temáticos de la novela.

El personaje anuncia la creación de un texto al que llamará *Los años noventa* y advierte a los lectores (de la agenda) que no se trata de un plagio como pudiera pensarse. Este “plagio apócrifo”¹⁷¹ (del texto dentro del texto y pensado desde la posmodernidad) es sin duda la novela homónima *Los años 90* de Daniel Link. Este tipo de trampas literarias que abundan en la novela ponen en alerta al lector, quien desarrolla estrategias particulares de lectura y deviene un cómplice y coejecutante.

3.3.1. “Diario de una señorita”

En lo que concierne al minibloque “*Diario de una señorita*”, cabe decir que es el más extenso de *Los años 90* y probablemente sea el más importante para su autor, en consideración a que en él se basó para crear el primer título que tuvo la novela en cuestión: *Drogarse no sirve para nada o Diario de una señorita* (véase pág. 13) Lo curioso es que tanto el primer capítulo (“Mensajes de contestadora telefónica”) como este último son los más caóticos debido a la gran superposición de voces, hibridación genérica y por ende, mayor participación del lector que implican. Más aún, si en “1991” el lector es curioso y desea saber más sobre Manuel, en “1998” el lector deviene un voyerista total que quiere descubrir si es Manuel quien escribe el diario íntimo, adelante se explicará porqué.

Con lo que respecta a la dimensión espacial de la narración, ésta se lleva a cabo por lo menos en cuatro lugares: Buenos Aires (Argentina), Rosario (Argentina), Nueva Orleans (Estados Unidos), Uruguay: “Fui al casamiento [...] en la capilla Stella Maris en el puerto de Buenos Aires” (LINK, 119); “Estuve en Rosario” (LINK, 137), “Nos vamos. Sí. A Nueva Orleans” (LINK, 163) y “Es una playa nudista, en Uruguay” (LINK, 156). Por su parte, la dimensión espacial del discurso es la escritura (supuestamente) íntima; la pauta para saberlo es la tipografía del minibloque, sus deícticos, además de la advertencia de Manuel en donde explica la publicación de un escrito titulado *Diario de una señorita*. Para saber dónde se desarrolla la narración el lector curioso, como en mi caso, debe

¹⁷¹ “Iteración literal acompañada de una interpretación diferente a la del contexto de enunciación original (ej.: Pierre Menard como autor del Quijote). En la jurisprudencia posmoderna, el plagio apócrifo puede crear derechos de autor a quien lo realiza (Douzinas, Balkan)” (ZAVALA, “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, en ZAVALA, *op. cit.*, p. 145, bajo la acepción de “Plagio apócrifo”).

poner atención, pues se menciona una sola vez a lo largo del diario. Por su parte, la dimensión espacial del discurso es la escritura (supuestamente) íntima; la pauta para saberlo es la tipografía del minibloque, sus deícticos, además de la advertencia de Manuel en la que explica la publicación de un escrito titulado *Diario de una señorita*.

En cuanto al orden de la dimensión temporal, no se puede hablar de una cronología ya que los hechos narrados (paseos, encuentros sexuales, momentos de reflexión, etc.) suceden en algún momento del año 1998, pues hay marcas del tipo: miércoles, jueves por la noche, de madrugada, viernes (después de todo), al día siguiente, etc. Pero el lector desconoce el mes, por lo que las notas del diario pueden leerse en orden indistinto y con ello no se altera la lectura del minibloque. Georges May observa a propósito de la escritura autobiográfica: “El diario, como su nombre lo indica, se escribe día a día y no abarca en cada una de sus anotaciones más lo que interesó en el breve periodo transcurrido después de la anterior”. Agrega que, sin embargo, “la frecuencia de las anotaciones no es cotidiana”, porque el “diario íntimo típico es frecuentemente interrumpido y retomado después de un intervalo más o menos largo”.¹⁷²

En el diario íntimo de *Los años 90* no hay manera de saber si los hechos narrados suceden frecuentemente o “día a día”, pero se intuye que es interrumpido y retomado ya que el orden del discurso sí sufre alteraciones de acuerdo los parámetros tradicionales de la literatura, en la que, por lo general, los hechos son narrados conforme suceden. En consecuencia, se produce un vacío como blanco (el no orden) y el lector implícito lo llena al combinar los esquemas del texto. Por ejemplo, la voz narrativa habla de cierto tema en alguna parte del diario y más adelante, aparece una idea que la completa. Así pues, el lector implícito relaciona una nota de diario con otra leída con anterioridad, tal es el caso de la nota de la página 165 que concluye la idea de la página 136, donde se habla de crear una sociedad utópica gobernada por mujeres.

Acerca de la dimensión actorial del relato, en “1993” ya no es importante saber quién es Manuel, sino quién escribe el diario. Para ello, el lector implícito se vale del efecto de sentido (Manuel) que ha creado hasta ese momento de su lectura. Es decir, uno de los sospechosos a los

¹⁷² GEORGES MAY, *La autobiografía*, p. 172.

cuales atribuir la autoría del diario es Manuel, pues él es el protagonista de la novela. No obstante, también lo puede ser su supuesto hermano fallecido o Adriana, su amiga o posible amante, cuya voz narrativa aparece por primera vez en “Mensajes de contestadora telefónica”. El discurso de los tres personajes pone en duda la identidad del autor. Aunque el objeto del presente estudio no es hacer un análisis del discurso, éste sirve para explicar los “tropiezos” a los que el lector puede enfrentarse durante su lectura y las estrategias que utiliza para superarlos y/o usarlos con el fin de encontrar un sentido lógico al texto.

En primer lugar, la voz de Adriana, la interlocutora de Gloria en “1991”, aparece en el diario: “miércoles/ Larga conversación con Gloria. Manuel: o está psicótico o algo parecido. No sale de su depresión y le pasan cosas terribles. Temo por él. Desde lo del acci-/dente, temo por él” (LINK, 137). El único personaje que tiene un intento de conversación¹⁷³ con Gloria en toda la novela, es Adriana. Por tanto, el lector implícito, al hacer esta asociación, deduce que Adriana es quien escribe la nota del día miércoles y nadie más.

Sin embargo, esto se opone a otra voz, la del supuesto hermano de Manuel. Este enigmático personaje es mencionado una sola vez en los capítulos previos a “1998”, dice Gloria: “[...] Y a Manuel se le murió la madre, el hermano, Antonia le puso el juicio y encima él decidió volverse puto” (LINK, 79). Por tanto, su existencia sólo es posible en la ficción del diario, aunque existen varias pruebas discursivas de que él “es” el autor. Una de ellas se encuentra en la advertencia del mismo Manuel, quien explica el hallazgo del Diario de una señorita entre los papales de su hermano, así como el cumplimiento de su voluntad, a saber, la publicación del diario antes de que sus amigos lo editen. El deseo de publicar este diario justifica su carácter literario y el travestismo lingüístico del hermano, quien escribe a través de la voz de una muchacha.¹⁷⁴

¹⁷³ El intento fallido se debe a las interrupciones (por ejemplo, las de los minibloques “Mensajes de contestadora telefónica” y “Conversación telefónica”) pueden impedir la comunicación efectiva entre ambos personajes y también entre el texto y el lector.

¹⁷⁴ En este capítulo, la voz narrativa (supuestamente de una “señorita”) cuenta sus relaciones fallidas y sus vivencias sexuales con el sexo opuesto. Al narrar esto último alude a partes de su cuerpo como los senos y la vagina. No queda duda de que se trata de una mujer: “Definitivamente, lesbiana no. Pierdo la cabeza por los hombres: por lo que tienen debajo de sus espaldas. La sociedad debería ser una sociedad de mujeres” (LINK, 136). No obstante, la voz narrativa como si cometiera un descuido, cuenta por única ocasión, su experiencia sexual con un muchacho motociclista, pero lo hace desde la óptica de un hombre, por lo tanto se trata de una escena erótica homosexual. Otra posibilidad es que este fragmento esté narrado desde la perspectiva del amante de la señorita, pues completa otro

De esta forma, el lector implícito reconoce la voz del hermano de Manuel en la de la señorita: “a la madrugada/ Le robé plata a mi hermano” (LINK, 125); martes/ Mi hermano escribe guiones de películas, yo las actúo” (LINK, 126). El lector puede intuir que en ambos casos se habla de Manuel (la segunda cita es más clara, pues Manuel es profesional del cine), pero bien se puede hablar de él o de cualquier otro hombre. Asimismo, el hermano, travestido lingüísticamente, se refiere a Manuel por su nombre y no lo llama “hermano”. De esto subrayo que el narrador se refiere al protagonista (Manuel) en tercera persona, así pues, el lector implícito no tiene dudas, es el hermano quien ha escrito el diario y no Manuel: “Manuel es el único hombre al que verdaderamente quiero (más allá de mis enamoramientos: todos, siempre terminan por no parecerse a Manuel)” (LINK, 165). Sin embargo, esta cita es ambigua, pues, por un lado, parece que el posible escritor del diario está enamorado de su propio hermano; por el otro, puede tratarse de la voz de Adriana, enamorada de Manuel. He aquí una muestra de las múltiples maneras de llenar vacíos; todas y ninguna de las posibles interpretaciones pueden ser válidas.

Finalmente, el tercer posible escritor del diario es Manuel. La razón para creerlo es los rasgos de personalidad, gustos, pasatiempos y actividades profesionales de Manuel (inferidas por el lector en otros minibloques) que comparte con el escritor del diario. Tantas coincidencias no son gratuitas, puede tratarse de Manuel en la voz de una señorita. Por ejemplo, en la “Conversación telefónica” se descubre que Manuel consume drogas, la señorita también (LINK, 20). En la página 126 y 128, la protagonista del diario muestra que conoce bien el mito de Narciso, del cual, Manuel habla en “Apuntes para una clase sobre Peirce”. Por una parte, ella siente la necesidad de “escribir argumentos de películas” (LINK, 154) o, “un libro sobre sexo. Escribir pornografía” (LINK, 152) y como se esboza en “Mensajes de contestadora telefónica” y “Agenda”, Manuel se preocupa por la escritura y la publicación de un texto.

Por otra parte, en las páginas 139 y 140, la muchacha dice haber visto la película *La chasse au papillons* y a continuación da su opinión como lo haría un crítico de cine, posiblemente como Manuel en “Agenda”, quien curiosamente, también ve la misma película en el Festival de Berlín fragmento del diario donde ella narra su encuentro sexual con un motociclista.

(LINK, 47). Asimismo, en las páginas 140 y 141, la narradora expresa que un hijo sería para ella “la única manera de relacionarme con el tiempo. Además justificaría un diario o cuaderno de bitácora: en el sentido de que lo cohesionaría, le daría una dirección”. Manuel explica lo mismo en “Carta” a su hijo Andrés, quien representa el pensamiento que hay que conservar a falta de la imaginación, de allí el autoexilio del protagonista que le deja tiempo para grabar un diario de su cuerpo.

Más aún, la señorita escribe: “domingo/ Mañana: abogados, escrituras, papeles. ¿Por qué me has abandonado?” (LINK, 151). Este fragmento me recordó “Mensajes de contestadora telefónica” y “Conversación telefónica”, donde se intuye que Manuel acaba de divorciarse, por lo que me pareció muy probable que en el minibloque en cuestión sea Manuel quien dirige dichas palabras a su ex esposa. El lector implícito puede hacer una serie de relaciones bastante larga sin llegar a algo seguro, en otras palabras, combina los esquemas del texto, pero, como he dicho, es inútil. Con todo, al hacer este tipo de inferencias, deducciones y asociaciones, el lector implícito es coautor del “Diario...”, coautor de Adriana, del hermano fallecido, de Manuel, de Link.

Tomando en cuenta lo anterior, la imprecisión de un narrador concreto es una suerte de negación en los términos de Iser, pues en realidad no hay un narrador, sino una superposición de voces. El lector implícito, pese a sus intentos de descubrir quién es el auténtico autor del diario, no puede llegar a una aproximación porque la novela misma no lo permite.

Ahora bien, la escritura íntima del diario deviene pública, en consideración a que hay uno o varios destinatarios diegéticos y premeditados. Las pruebas son numerosas, una de ellas es el prólogo o advertencia que inicia el minibloque donde queda claro la intención de publicar el diario para ser leído. También es importante cómo la voz narrativa cuenta sus experiencias sexuales que poco a poco suben de tono hasta llegar al pornográfico. El escritor o escritora del diario concluye uno de sus relatos sexuales con una declaración (a manera de despedida de carta): “Besos (lo sé: fue un descuido grave. Pero esto es pura pornografía” (LINK, 154).

Observa Geoges May que una de las razones por las que las autobiografías han sido bien recibidas por los lectores es la curiosidad: “el deseo de ver lo que por lo general se esconde. De ahí

que al leerlas se ponga el mismo celo indiscreto con que se escudriña en la correspondencia de los otros, se mira por el ojo de la cerradura o se levantan las hojas de la parra”.¹⁷⁵ Un efecto idéntico se produce en *Los años 90* y particularmente en “Diario...” (el minibloque más “exhibicionista” de *Los años 90*) a través de los fragmentos pornográficos que para algunos lectores pueden ser confesiones interesantes o en su defecto, descaradas.

Al inicio de la novela, el lector implícito parte de la curiosidad por saber quién es Manuel, poniendo en práctica estrategias de lectura (combinación de esquemas del texto, llenado de vacíos y punto de vista móvil). Sin embargo, al final de *Los años 90*, el lector es “chismoso”, un espía que puede elegir entre excitarse o no con la lectura de tales fragmentos pornográficos. Si decide prestarles atención o pasarlos por alto, su lectura no se ve afectada, puede continuar y no perder el sinsentido del texto.

Incluir estos fragmentos sexuales es intencional (como todo en *Los años 90*), declara el escritor: “Debería trabajar en mi libro sobre sexo. Escribir por-/nografía. Creerán que soy imaginativa. Y será un realismo aberrante” (LINK, 152). Este “realismo aberrante” es el imán del lector que ya no sólo es un simple observador, sino un voyerista de los aspectos más íntimos de la vida de Manuel o sus *alter egos* (su hermano o la señorita).

Otras pruebas aún más evidentes son las alusiones directas del narrador a un determinado lector:

Si el hombre que adorás gusta de ser besado en los brazos, ¡cuidado!” (LINK, 121); “De pronto, empiezo a escribir como si escribiera cartas, como si fueras a leer lo que escribo” (LINK, 141); El *objeto universal de deseo* es la teta. Perdonarán la vulgaridad de mi lenguaje pero es que yo, como Evita, soy del pueblo y es al pueblo llano, y no a los especialistas a quienes hablo (LINK, 149); *carta/Aquí te envió mi/ Pequeño tratado sobre el beso* (LINK, 166).

Como puede observarse, el **narratario** es un “tú” o un “ustedes”, en este último caso, como si se tratara de un grupo de lectores de una revista femenina o feminista (en consideración a los temas sobre amor, sexo, relaciones sentimentales y discriminación a los hombres). Esto lleva al recurso posmoderno “Disolución de fronteras” (nota 140) y al “pastiche posmoderno” (nota 44) que, como explicaré en el siguiente capítulo, tienen su antecedente en la producción literaria argentina de

¹⁷⁵ GEORGES MAY, *op. cit.*, p. 110.

Manuel Puig, con la diferencia de que Link los aborda desde otra perspectiva.

La señorita incluye en el diario una carta a un destinatario desconocido, lo curioso es que la carta se trata de un *Pequeño tratado sobre el beso* (LINK, 166). Por otro lado, hace una lista de los diferentes tipos de hombres, según sus preferencias sexuales, finalmente, del tipo de relaciones sentimentales posibles entre heterosexuales, homosexuales y lesbianas. A continuación, traslada sus observaciones a una gráfica y exclama: “¡Esto es *ciencia!* ¡*Esto es ciencia!*” (LINK, 46).

Pues bien, en ambas partes del texto la cultura de élite y la cultura de masas conviven, pues la señorita crea dos textos similares al de una revista femenina dentro de un texto más extenso (el diario) y desea darles el carácter de un texto supuestamente científico, basado en la lógica de su pensamiento. Para el primer texto, he aquí un ejemplo: “A veces no hay besos, pero hay, igual, besos. La cuestión es si alguien besa o si dos personas se besan. ¿“Besarse” es un verbo recíproco?” (LINK, 166). Para el segundo texto: “Dejo de lado la cuestión de las edades para no complicarme demasiado: pero es verdad que los hombres a los que les gustan las mujeres jóvenes (la mayoría) no son iguales a los que les gustan las mujeres maduras” (LINK, 143).

Asimismo, la advertencia o prólogo ficticio de Manuel (posible autor del diario); sus notas al pie de página para “acotar” el diario (véase LINK, 122,126,130,142,143), la fecha al final del diario que nada tiene que ver con la década de los 90: “Buenos Aires, 7 de febrero de 2000” (LINK, 167), así como el orden mismo del diario en *Los años 90*¹⁷⁶ hacen de éste un facsímil apócrifo (recurso asociado a la literatura posmoderna)¹⁷⁷ y en consecuencia, ponen en duda su verosimilitud. Estas trampas son como si se trataran de una llamada de alerta para el lector, quien entra al juego de la novela obligatoriamente.

Los pastiches literarios y el facsímil apócrifo, recursos asociados a la posmodernidad, se valen de la ironía y la parodia, que roban una sonrisa al lector y más aún, provocan una lectura no

¹⁷⁶ Como mencioné en la Introducción de esta tesis, *Los años 90* está compuesta 6 capítulos, cada uno subtítuloado con un año de la década de los 90: “1991”, “1993”, “1995”, “1997” y “1999”. Sin embargo, el que corresponde a “Diario de una señorita”, “1998” aparece al final de la novela y no después de “1997” o antes de “1999” para respetar la cronología de los capítulos.

¹⁷⁷ “Reproducción física de un original inexistente (Pavlicic)” (ZAVALA, “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, en ZAVALA, *op. cit.*, p. 139, bajo la acepción de “Facsímil apócrifo”).

lineal. En efecto, su presencia en el texto está ligada a otro recurso ya enunciado en esta tesis: la evidencia extrema. Es decir, este abigarramiento de textos hace evidente la artificialidad del relato, por tanto, el lector implícito puede sentirse obligado a hacer una lectura más cuidadosa de este minibloque para identificar las trampas del narrador y descubrir su verdadera identidad.

En efecto, *Los años 90* es una novela, en cuya estructura formal están los juegos, trampas, engaños y pistas falsas que apelan a un lector, implícito en un inicio, que deviene gradualmente posmoderno conforme descubre y acepta el caos que da vida al universo de la novela. Con todo, según Georges May, la autobiografía se escribe “no sólo para testimoniar acerca de sí mismo sino acerca de lo que circunda”.¹⁷⁸ Así pues, detrás del artificio subyace la temática del texto que critica fuertemente la actualidad posmoderna: el fenómeno de la incomunicación en la era de la comunicación y los problemas para relacionarse con el otro. La voz narrativa confiesa desconcertada: “Lo amaba más cuando no estaba” (LINK, 127); “Podría enamorarme fácilmente de él, pero no tengo ganas... ¿Por qué no, por qué no? No lo sé: me da un poco de miedo o de pereza” (LINK, 138).

¹⁷⁸ GEORGES MAY, *op. cit.*, p. 117.

Conclusiones

Como intenté demostrar a lo largo de esta tesis, *Los años 90* es una novela aparatosa que exige nuevos códigos de lectura y, por tanto, de un lector posmoderno. No profundizo en el polémico término *posmodernidad*, que sin duda alguna, daría lugar a otra investigación. Pero retomo la crítica literaria y social para resumir que se trata de un proceso cultural. Más aún, considero que es un proceso social que repercute en diversos ámbitos, entre ellos el cultural. En él se inserta el arte y por ende, la literatura, pero aquella que refleja en sus formas y en sus temas, el caos, el vacío y la fragmentación de la actualidad.

Dice Lauro Zavala que no hay obras propiamente posmodernas, sino lectores posmodernos. Fue a partir de esta cita que decidí comenzar la búsqueda de tal lector en *Los años 90*, pues además, es evidente que su carácter artificioso subraya la necesidad de un lector especial para comprenderla. De allí que su carácter de coautor del texto sea necesario y funcional en un principio. Es decir, el lector parte de la curiosidad para cubrir los vacíos de información de la novela y arriba al voyerismo total. De entrada, *Los años 90* deja en el aire preguntas sin resolver, la primera es ¿quién?: quién habla, quién escribe, quién revela (discurso y oralidad, discurso y escritura y discurso y escritura íntima). Luego, emergen otras cuestiones: cuándo, dónde, por qué y para qué. Basta como ejemplo el capítulo de apertura y de cierre, “1991” y “1999” que me parecen los puntos cumbre de la novela al rebasar los límites de la artificialidad, si se les compara con el resto de los minibloques.

En el primero, el lector se enfrenta a una serie de voces narrativas en desorden; a negaciones (Iser) de las dimensiones de la narración: espacial, temporal y actorial (Pimentel), a recursos literarios pensados desde la posmodernidad. Por lo tanto, “Mensajes de contestadora telefónica” hace pensar en *quién habla a quién*, desencadenando una serie de interrogantes. En el segundo, los vacíos, la superposición de voces, la hibridación genérica, los fragmentos de literatura pornográfica, entre otros, ponen en duda *quién escribe a quién*.

Así pues, el lector cubre tales vacíos a través de la búsqueda, de la inferencia, de la

deducción, de la relación de elementos previamente leídos en los minibloques, de la corrección de sus propias hipótesis, entre otras estrategias que se ve obligado a poner en práctica y otras tantas, a crear. En la terminología de Iser, el lector implícito concretiza, combina los esquemas del texto, hace representaciones de segundo grado, relee, etc. Sin embargo, este obligatorio juego de *Los años 90* deviene fatigante en algún punto: durante o después de la lectura, en una o varias relecturas. Peor aún, éstas vuelen más compleja la entrada del lector al universo del texto, pues cada vez que lee descubre algo nuevo, más pistas falsas, muchas interpretaciones (todas o ninguna válidas). Al descubrir el fracaso de su o sus lecturas, se transforma poco a poco en un lector posmoderno.

No se comienza la lectura de *Los años 90* en el papel del lector posmoderno, sino del implícito. Éste es funcional en tanto las novelas son experimentales, pero se torna obsoleto cuando estas son hiperexperimentales, como *Los años 90*. El lector implícito resulta ideal para novelas de la “tradición de la ruptura”, como aquella encabezada por Manuel Puig y Julio Cortázar en la narrativa argentina del la segunda mitad del siglo pasado. Daniel Link encuentra sus raíces en tal grupo y lo retoma, lo lleva al extremo y crea nuevos significados.

En resumen el lector posmoderno es aquél que accede al universo del texto sin desarmarlo, redescubre el caos de la novela y trata de aceptarlo, concretiza vacíos al no darles sentido (pues su sentido es el sinsentido mismo). De esta forma, todas las interrogantes se reducen a una: ¿qué?, qué pasa en el texto y qué se debe o no hacer para comprenderlo.

Ofrecí una lectura un tanto esquemática de *Los años 90*, para obtener un perfil de lector posmoderno, el mío. Con ello quiero decir que no existe un sólo lector posmoderno, sino diversos aún de una misma obra. *Los años 90* es un texto efectista que provoca no una sino varias reacciones y en consecuencia, diferentes estrategias de lectura. Lo que para mí era un vacío, para otros puede no serlo, lo que a mí me provocó curiosidad o morbo, para otros puede tratarse de una simpleza, una irrelevancia, un tabú (pienso en la pornografía del último minibloque), etc. Un ejemplo concreto es aquél del análisis de “Agenda”, donde expliqué el recurso que emplee para llenar un vacío: el motivo de los viajes extraoficiales del protagonista. Con ello, no pretendo dirigir la lectura de otros

lectores posmodernos de la novela, simplemente, ilustrar la gama de lecturas.

Se dejaron a un lado otras maneras de abordar el texto, por ejemplo, a partir de los temas y no de las formas. Si bien, ambas van de la mano, abordé la novela desde sus recursos formales porque sobresalen en la novela, mientras que los temáticos subyacen. No debe descartarse la posibilidad de estudiar *Los años 90* a partir de temas que preocupan al autor: la incapacidad de los seres humanos para relacionarse con el otro y el fenómeno de la incomunicación en la era de la tecnología que, supuestamente, pone a la mano la comunicación. Ambos motivos temáticos, entre otros de mucha valía son el eje de la novela en cuestión y particularmente de *La ansiedad. Novela trash* (2004) de Daniel Link.

Mi valoración crítica de *Los años 90* evidentemente es positiva, de no ser así, no hubiera trabajado con ella en esta tesis. Los aspectos que subrayo son los que ya se han mencionado: su hiperexperimentación, el caos literario planeado con meticulosidad que apuesta por una nueva forma de hacer literatura, y en consecuencia, una nueva forma de leer. Además, señala la necesidad de más valoraciones por parte de la crítica literaria, sobre el papel del lector en la narrativa actual, misma que refleja y apela a nuestro contexto social y cultural llamado *posmoderno*. Si bien, en *Los años 90* los mecanismos son más perceptibles que los temas que denuncia, en ella, forma y fondo no están separados. Ya se ha dicho que la novela se queja de un fenómeno ahora común: la imposibilidad de la comunicación efectiva en un mundo donde los adelantos tecnológicos y más recientemente, las redes sociales fueron creados para facilitar la comunicación venciendo las barreras del tiempo y la distancia. Sin embargo, Daniel Link confirma que esto no es así, por el contrario, se vive en “la era del vacío” comunicativo, pero también afectuoso donde la indiferencia, el morbo, el narcisismo, etcétera, dominan las relaciones entre los individuos.

Bibliografía

ANTEZANA, LUIS H., *Teorías de la lectura*, 2ª ed. Bolivia, Plural Ediciones, 1999.

ARIAS, HERNÁN, “Entrevista con Daniel Link”, entrevista hecha a Daniel Link, *Perfil*, (Buenos Aires, Argentina), 10 de agosto de 2008, año III, núm. 0285. Recurso electrónico: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0285/articulo.php?art=9072&ed=0285>

BAJTÍN, MIJAÍL, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, 10ª ed., México, Siglo XXI editores, 1999.

BLOOM, HAROLD, *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Venezuela, Monte Ávila, 1991.

BONRINSKY, ALICIA, “*Rayuela*: avenidas de recepción”, pp. 651-659, en JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*, 2ª ed. crítica, coordinación de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. París, Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996 (Colección Archivos, 16).

CABO, FERNANDO y Ma. Do Cabeiro Rábade, *Manual de teoría de la Literatura*. Madrid, Castalia-Universidad, 2006.

CALINESCU, MATEI, *Cinco caras de la modernidad*, traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991.

COLOMA, M.A., “Con Internet podemos reinventar la figura del intelectual”, *El periodista*, (Santiago de Chile), 14 de septiembre de 2003, año 21, núm. 44. Recurso electrónico: <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1477/article-41204.html>

CORTÁZAR, JULIO, *Rayuela*, 2ª ed. crítica, coordinación de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. París, Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996 (Colección Archivos, 16).

DOLL CATILLO, DARCIE, “La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos”, *Revista Signos*, versión On-line, 35: 51-52, Valparaíso (2002). Recurso electrónico: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342002005100003

ESTÉBANEZ, DEMETRIO, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

FANGMANN, CRISTINA, “De la tentación a la traición: Rita Hayworth, posmodernismo y recepción”, pp. 120-143, en JOSÉ AMÍCOLA, Graciela Speranza (coomp.), *Encuentro internacional Manuel Puig: 13-14-15 de agosto de 1997. La Plata: selección de ponencias*. Rosario (Argentina), B. Viterbo, 1998.

GRUFFAT, CAROLINA, “Daniel Link: Si de algo equivale Internet es a la escritura y por lo tanto, a la cultura letrada”, entrevista hecha a Daniel Link, *EDUCAR. El portal educativo del Estado argentino*, (Buenos Aires, Argentina), 28 septiembre de 2005. Recurso electrónico: <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/daniel-link-si-a-algo-equivale.php>

HERRERO-OLAIZOLA, ALEJANDRO, “Condenados por leer: lectura y lectores de Puig en *Maldición eterna a quien lea estas páginas*”, *Hispanic Review*, 61 (1993), pp. 483-500.

HORMIGÓN, JUAN ANTONIO, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, dirección de Juan Antonio Hormigón y coordinación de Carlos Rodríguez, 3ª ed., vol. 1, Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y Práctica del Teatro, 2).

ISER, WOLFGANG, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, traducción del alemán por J. A. Gimbernat y traducción del inglés de Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987.

_____, “La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos”, pp. 3351-364, en DIETICH RALL (comp.), en DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____, “A la luz de la crítica”, pp. 145-160, en DIETICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____, “La estructura apelativa de los textos”, pp. 99- 119, en DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

_____, “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”, pp. 215-243, en JOSÉ ANTONIO MAYORAL (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/ Libros, 1987.

ISOLA, LAURA, “La década Infame”, *Radarlibros*, supl. cult. de *Página/12*, (Buenos Aires, Argentina), s.f., Recurso electrónico: <http://www.adrianahidalgo.com/vernota.php?ID=111>

INGARDEN, ROMAN, “Concretización y reconstrucción”, pp. 31-55, en DIETICH RALL, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

JAUS, ROBERT, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en DIETICH RALL, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

KOHUT, KARL, *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997.

LINK, DANIEL, *Los años 9*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001.

_____, “Las ruinas circulares”, *Radarlibros*, supl. cult de *Página/12*, (Buenos Aires, Argentina), lunes 24 de junio de 2002. Sitio de Internet: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/11-168-2002-06-24.html>

_____, *La ansiedad. Novela trash*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2004.

_____, “La obra como exigencia de vida”, *Revista ñ*, (Buenos Aires, Argentina), sábado 24 de julio de 2010. Sitio de Internet: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/24/_-02205786.htm

LIPOVETSKY, GILLES, *La era del vacío: ensayos sobre individualismo contemporáneo*, traducción de Joan Vinyoli Michele Pendax. Barcelona, Anagrama, 1986.

MANULI, GABRIELA, “Daniel Link: En nuestra literatura, la vanguardia ya no interesa”, entrevista hecha a Daniel Link, *Perfil.com* (Buenos Aires, Argentina), 21 de enero de 2007. Recurso electrónico: http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0160/obs_007.html

MARCHESSE, ANGELO y JOAQUÍN FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1998.

MARROQUÍN PARDUCCI, AMPARO, “Semiótica de la cultura”, en: http://www.uca.edu.sv/deptos/letras/sitio_pers/amarroc/document/sc/clase4.pdf

MAURER, KARL, “Formas de leer”, pp. 245-280, en JOSÉ ANTONIO MAYORAL (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/ Libros, 1987.

MAY, GEORGES, *La autobiografía*, traducción de Danubio Torres Fierro. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

MAYORAL, JOSÉ ANTONIO (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/ Libros, 1987.

MONTALDO, GRACIELA, “Destinos y recepción”, pp. 597-612, en JULIO CORTÁZAR, *Rayuela*, 2ª ed. crítica, coordinación de Julio Ortega y Saúl Yurkievich. París, Buenos Aires; Sao Paulo; Río de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996 (Colección Archivos, 16).

PAZ, OCTAVIO, “La tradición de la ruptura”, pp. 9-35, en *Los hijos del limo*, 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1974.

PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, 2ª ed. México, Siglo XXI editores-Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

PRIETO, MARTÍN, “Narradores argentinos después de Manuel Puig”, *Revista ñ*, (Buenos Aires, Argentina), 11 de noviembre de 2006. Recurso electrónico: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2006/11/11/u-01306971.htm>

PUIG, MANUEL, *Boquitas pintadas*. México, Debolsillo, 2005.

_____, *La traición de Rita Hayworth*. México, Debolsillo, 2005.

_____, *El beso de la mujer araña*, edición crítica de José Amícola, coordinación de Jorge Panesi, Nanterre Cedex. Francia, Signatarios del Acuerdo Archivos, ALLCA XX, Université Paris X, 2002 (Colección Archivos, 42).

RALL, DIETRICH (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

ROY BIRCH, CHRISTIAN y Ma. Griselda Gaiada, “El objeto semiótico y el objeto A” en <http://www.unav.es/gep/JornadaArgentinaBirchGaiada.html>

WEINRICH, HARALD, “Para una historia literaria del lector”, pp. 199-210, en DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, traducción de Sandra Franco y otros. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 199-210.

ZAVALA, LAURO, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, 1999.

_____, “El cuento clásico, moderno y posmoderno (Elementos narrativos y estrategias textuales)”, pp. 51- 61, en *Cuento y figura. (La ficción en México)*. México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1999.

_____, “Glosario para el análisis intertextual: estrategias y técnicas”, pp. 137-147, en LAURO ZAVALA, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma del Estado de México, 1999.

ZELIS, OSCAR, Gabriel Pulice y Federico Manson, “La lógica en Pierce. Algunas herramientas conceptuales de interés para la investigación y el psicoanálisis”, en <http://www.psiconet.com/foros/investigacion/peirce.htm>

Los años 90, ficha de libro en www.adrianahidalgo.com

“Daniel Link: entre el crítico, el escritor y el catedrático”, Cátedra Roberto Bolaño, 15 de junio de 2009. Recurso electrónico: <http://www.catedrabolano.cl/2009/06/entre-el-critico/>

Apéndice

A) Algunas publicaciones de Daniel Link

- [La obra como exigencia de vida](#)
- Los suelos de Leia
- Ejercicio de estilo
- Cachar por atrás
- [Holly Shit! \(Howl\)](#)
- [La cruzada de las ratas](#)
- [Lo que importa es la intensión](#)
- [El lugar del muerto](#)
- [Mirtha Legrand: el clamor del ser](#)
- [Murió Magaldi, Gardel vive](#)
- [Comunidades imaginadas](#)
- [Vivir juntos](#)
- [Lecturas de Pizarnik](#)
- [De verdad](#)
- [CaSerolazo](#)
- [Santa Copi](#)
- [Maneras de matar perros](#)
- [David Viñas, yo mismo](#)
- [Un cuento de hadas](#)
- [Recuerdos del cosmopolitismo](#)
- [Culos argentinos](#)
- [Todos somos cyborgs](#)
- [La vida, parque temático](#)
- [Hacerse gay](#)
- [Amor y política](#)
- [La clausura de febrero](#)
- [Argentina, 2002](#)
- [Internet y la figura del intelectual](#)
- [La literatura vuelve a reinar](#)
- [El juego silencioso de los cruces](#)
- [La literatura argentina es careta](#)
- [Os vanguardismos estão de volta](#)
- [Un sueño \(senryu N° 7\)](#)
- [Retrato de un pesimista](#)
- [Dos modernidades](#)
- [Literatura, arte inmune](#)
- [Los símbolos patrios](#)
- [En las aguas heladas del cálculo egoísta](#)
- [Arde Internet](#)
- [Las enseñanzas de la historia](#)
- [Las enseñanzas de la historia, 2](#)
- ["O inventamos o erramos"](#)
- [Los 600 golpes](#)

- [Escrito en la piedra](#)
- [Cerca de la revolución](#)
- [La camiseta argentina](#)
- [Escrito en la piedra](#)
- [Clases](#)
- [Cerca de la revolución](#)

Algunas columnas de opinión de Daniel Link

Temas de lenguaje

- [Patente de brutos](#)
- [Polémica en el bar](#)
- [Genética textual](#)
- [De Lenin a Mao](#)
- [Discursos de mala muerte](#)
- [Manteca al techo](#)
- [Mens sana](#)
- [Paisaje urbano](#)
- [De la plutocracia](#)
- [La vida: parque zoológico](#)
- [Casuística de la soberbia](#)
- [Per annum](#)
- [Patria, Movimiento y pueblo](#)
- [Tiempo de apocalipsis](#)
- [La danza de las mercancías](#)
- [Pan y trabajo](#)
- [La invención política](#)
- [Machos \(locales\) y hembras \(globales\)](#)
- [Seguridad o seguridaje](#)
- [Democracia y plesbicitito](#)
- [La llamada mesiánica](#)
- [Colonia artística](#)
- [Partes de guerra](#)
- [Socorro y rebelión](#)
- [Fotogenia electoral](#)
- [No todo es carnaval](#)
- [Primero, la familia](#)
- [Tarde de perros](#)
- [Peludo de regalo](#)
- [La buena letra](#)
- [Salud pública](#)
- [Plan de lecturas](#)
- [Susanitas](#)
- [Historia y paramnesia](#)
- [Peronismo y destrucción](#)
- [Intelectuales y política](#)
- [Tratado de opinología](#)
- [Mr. Black no tiene quién le escriba](#)
- [Penny to heaven](#)

- [El escándalo de la redistribución](#)
- [Terrores nocturnos](#)
- ["Mis grasitas"](#)
- [El vómito como síntoma](#)
- [Urbanismo comparado](#)
- [La mafia azteca](#)
- [La lumbrera](#)
- [Baby boom](#)
- [Las palabras y las cosas](#)
- [La confederación argentina](#)
- [Vivir sin estado](#)
- [En el corazón de junio](#)
- [El grito de mayo](#)
- [Hambre y energía](#)

Nota: Todas las publicaciones se encuentran en texto completo en [http:// linkillo.blogspot.com](http://linkillo.blogspot.com)

B. Presentación tipográfica de la novela

¡Esto es *ciencia!* ¡Esto es *ciencia!*:

	1/5	2	3	4	6/10	7	8	9
1		11			15			
2		12			16			
3		24			27			
4		25			28			
5		21			19			
6	13					17		
7	14					18		
8	23					29		
9	26					22		
10	20					30		

(Apuntes para una clase sobre Peirce.)

Comenzar la clase planteando paradojas lógicas que permitan pensar el infinito.

1. Yo miento, yo siempre miento.

Salida al infinito por el metalenguaje. En el enunciado "Yo miento" hay dos niveles superpuestos. Porque si estoy mintiendo no puedo, a la vez, estar diciendo la verdad. El metalenguaje (y sólo el metalenguaje) permite resolver la paradoja que tuvo en vilo a tantas mentes preclaras de la Antigüedad. La paradoja del mentiroso es que toma su propia palabra (de mentiroso) como objeto.

[tiempo después]⁷

El problema es la escasez de hombres, como dice Renata. O, como digo yo, la inadecuación de los hombres a nuestro deseo. Los hombres, últimamente, se toman con bastante libertad su etiología.

Hay varios tipos de hombres. Voy a hacer una lista que, algún día, resultará célebre por su sencillez y su precisión.

1. Hombres a los que les gustan las mujeres (comúnmente, "heterosexuales").
2. Hombres a los que les gustan los hombres (comúnmente, "homosexuales").
3. Hombres a los que les gustan las mujeres y los hombres (comúnmente, "bisexuales").
4. Hombres con indefinición sexual (comúnmente, "homosexuales reprimidos").
5. Hombres a los que les gustan las mujeres pero que adolecen de algún déficit de identidad (comúnmente, "hombres con problemas de identidad": la mayoría).

⁷ Se deduce por el contexto. No hay indicación alguna en el original.