

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
Del 3 de abril de 1981



**“EL ARTE DE LA SOCIEDAD: LA LITERATURA DE ROBERTO BOLAÑO EN EL  
SUBSISTEMA DEL ARTE. OBSERVANDO A ‘LOS DETECTIVES SALVAJES’ Y ‘2666’”.**

**TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRA EN SOCIOLOGÍA**

Presenta

**SANDRA SORIA CORTÉS**

DIRECTOR: DR. JAVIER TORRES NAFARRATE.

Lectores: DR. JUAN PABLO VÁQUEZ GUTIÉRREZ Y DRA. CLAUDIA ELISA LÓPEZ  
MIRANDA.

CDMX, 2021.

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>PRIMERA PARTE: LA TEORÍA Y EL MÉTODO. EL INSTRUMENTO SALVAJE DE LA CIENCIA DE LA SOCIEDAD.....</b>	<b>23</b>
<b>CAPÍTULO 1. EL SISTEMA COMO COMUNICACIÓN.....</b>	<b>25</b>
1.1 El sistema, ¿qué es el sistema? Una decisión teórica, una construcción específica de la ciencia.....	25
1.2 Se forman formas dentro de las formas y códigos dentro de las formas.....	32
1.3 Observaciones de observaciones: sistemas simultáneos.....	36
1.4 Integración por diferencia.....	38
1.5 La tradición funcionalista y la comparación.....	40
1.6 Nuestro problema: Bolaño como autor autopoietico observador de la sociedad.....	45
1.7 La observación, sus sistemas y las consecuencias.....	52
1.8 Observación de primer grado: mundo novelado o mundo investigado.....	58
1.9 Distinción del sistema del arte: la realidad ficticia.....	64
Cuadro 1.1 Realidad real y los diferentes tipos de ficciones.....	66
1.10 La novela y los sistemas.....	72
1.11 Observación de segundo orden: nuestra experiencia directa es la observación de la experiencia directa de los otros subsistemas sociales, pero nada más.....	73
1.12 El contexto social general: los multiversos sociales como un cerebro sin un centro.....	77
1.13 La dimensión social del sentido: el mar total de comunicaciones.....	83
Cuadro 1.2 Sistemas.....	84
1.14. El sentido de la novela. Las categorías existenciales posibles en el mundo moderno.....	91
1.15 Los límites del sentido del mundo literario: la vida y la muerte de la novela.....	94
1.16 Semántica de la sociedad. ¿De qué hablamos cuando hablamos de Bolaño?.....	97
Cuadro 1.3 Medios de comunicación simbólicamente generalizados.....	99
<b>SEGUNDA PARTE: ESCRITURA DE LA SOCIEDAD.....</b>	<b>102</b>
<b>CAPÍTULO 2. EL ARTE DE LA COMUNICACIÓN Y LA COMUNICACIÓN DEL ARTE.....</b>	<b>103</b>
2.1 Reespecificación del concepto: la sociedad como comunicación.....	103
2.2 Evolución comunicativa.....	105
2.3 Comunicación como síntesis de tres selecciones.....	111
Cuadro 2.1 Comunicación como oferta de selecciones.....	112
2.4 Dos aclaraciones sobre la comunicación.....	115
2.4.1 Comunicación oral.....	116
2.4.2 Comunicación oral y sistema de interacción.....	123
2.4.3 Semántica en dos niveles. Multiproducción semántica moderna.....	127

2.5 Semántica del libro.....	129
2.6 Semántica del arte.....	130
2.7 No hablamos como escribimos, ni escribimos como hablamos. Posibilidad que se expande y se diversifica.....	132
2.8 Requisitos de la comunicación escrita.....	142
2.9 De lo pensado a lo comunicado. El nacimiento de la novela en la sociedad.....	144
2.10 Percepción consciente/comunicación social.....	149
2.11 Consecuencias de esta concepción: intransparencia del proceso sin sujeto.....	152
Cuadro 2.2 La comunicación como la constelación universal de operaciones propias del sistema general sociedad.....	156
<b>Excurso. Inclusión y exclusión comunicativa: ciegos, sordos, discapacitados y pobres participando en la sociedad.....</b>	<b>159</b>
<b>CAPÍTULO 3. EL ARTE COMO SISTEMA Y EL ENTRETENIMIENTO COMO PROGRAMA.....</b>	<b>175</b>
3.1. El arte como sistema moderno.....	175
3.2 El arte moderno.....	176
3.3 Los géneros y sus medios.....	192
3.4 La novela y su medio para las hipótesis existenciales.....	194
3.5 Semántica, mentira y sueño.....	201
3.6 Los límites ilimitados y fin (destrucción) del sistema del arte.....	202
3.7 Código del arte: se adapta/no se adapta.....	205
3.8 Genio y sociedad.....	206
3.9 Entorno del arte y acoplamiento estructural.....	208
3.10 El arte y el resto de los sistemas.....	210
3.11 Entretenimiento moderno y el insoportable tedio de la sociedad.....	228
<b>TERCERA PARTE: SOCIOLOGÍA SISTÉMICA DE ROBERTO BOLAÑO.....</b>	<b>240</b>
<b>CAPÍTULO 4. ROBERTO BOLAÑO, EL ESCRITOR AUTOPOIETICO.....</b>	<b>242</b>
4.1 El orden en el desorden: sistemas y entornos.....	242
4.2 Polifonía inarmónica. Observación de los sistemas sobre Roberto Bolaño.....	243
4.3 La literatura y la novela comprendidas por Bolaño.....	244
4.4 La persona escritor como reducción de complejidad.....	246
4.5 La literatura y la no-literatura.....	251
4.6 Realidad real y realidad ficticia: un gato nunca es un gato.....	254
4.7 Autobiografía como engaño.....	358
4.8 La opción de <i>la caída</i> en el mundo moderno heterárquico.....	260
4.9 Tradición e innovación.....	261
4.10 Dos terrenos existenciales: la aventura y el mal.....	267
4.11 <i>Los detectives salvajes</i> y <i>2666</i> .....	270

4.12 Observaciones de la sociedad: <i>Los detectives salvajes</i> y la literatura en la sociedad.....	272
4.13 2666. La sociedad mundial multiobservada está en Santa Teresa.....	280
<b>CONCLUSIONES. LUHMANN Y BOLAÑO COMO DETECIVES DEL SISTEMA.....</b>	<b>283</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>288</b>
<b>PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS.....</b>	<b>291</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>293</b>

## AGRADECIMIENTOS

Los agradecimientos comunican selecciones relevantes desde el punto de vista del observador. Así, hago público mi afecto y gratitud.

Agradezco a la Universidad Iberoamericana el haberme admitido y permitido cursar el programa, en el cual gocé de libertad y apoyo académico en mi investigación.

Agradezco a sus profesores que me mostraron sus modelos de aprendizajes y agradezco que hayan sido la guía para la observación de la educación científica.

Agradezco especialmente la lectura paciente y rigurosa del jurado. Al Dr. Juan Pablo, a la Dra. Elisa López, a ambos les doy las gracias por su ayuda en mis cegueras y por su contribución a que este fuera un mejor texto.

A mi asesor, el Dr. Javier Torres, le expreso mi gratitud de alumna ante las perlas de conocimiento y de cultura que generosamente arroja al mundo, y ante las cuales tuve la oportunidad de estar. El espectáculo de su carácter y su saber, fue como la Luz de Eärendil que ilumina en el camino de la observación y del recorrido del mundo.

Agradezco a mi familia la semilla de la inquietud del conocimiento que ahí capté. A mis sobrinos y sobrinas, a mis cuñadas y hermanos, y por supuesto, a mi papá y a mi mamá, gracias de corazón.

Agradezco a Juan Ferrari su paciencia y su complicidad en estos y otros temas, las conversaciones y los tiempos que juntos hemos pasado junto a Titán, los chistes y las palabras. Agradezco sobre todo su presencia en mi vida, le agradezco porque lo amo.

Esta tesis está dedicada a la memoria de mi hermano Julio César Soria Cortés (1974-2021).

## INTRODUCCIÓN

I. Así como se accede al sueño mediante dos filtros, el de la memoria y el de verbalización, esta investigación tuvo de pasar por dos momentos de la experiencia psíquica y social, el de la comprensión de la teoría de sistemas de Luhmann y el de la organización por escrito de lo comprendido. A partir de dos ideas que hacen las veces de reducción de complejidad, elegimos dos preguntas que desarrollan los ejes en la investigación: a) ¿cómo ha sido posible el fenómeno social de Bolaño?; y b) ¿qué observa de la sociedad la literatura de Bolaño? La primera apunta explicar al escritor Roberto Bolaño como un escritor de la sociedad, es decir, a observar a la sociedad contemporánea, que por medio de sus diferentes sistemas de función, hizo posible su (auto)irritación ante sus escritos y su vida. La segunda, que también conduce a su manera a la observación de la sociedad, nos proporciona las observaciones que de la realidad social hizo Bolaño desde la literatura. En la primera se ve la selección de la sociedad sobre un escritor al cual seleccionó como carismático, como innovador, como vendible, como publicable, como analizable, como interesante, se habla mucho de Bolaño en la sociedad en múltiples formas y en múltiples niveles sociales. En la segunda, se ve una manera de comunicar desde la radicalidad de la autonomía del sistema del arte, cosas que no pueden decirse de otra manera, o por lo menos no con los mismos recursos escritos, ni con los mismos efectos sociales ni con los mismos efectos en las conciencias individuales. Lo que produjo Bolaño con sus novelas fue una serie de comunicaciones escritas, ficcionales y literarias que se insertan como operación y auto gatillación del subsistema de la literatura que, dadas en el entramado complejo y diferenciado de la sociedad, se han vuelto problema comunicativo para el resto de sistemas que están fuera del sistema del arte. La literatura que, al operar, reduce y aumenta complejidad, presenta tanto el fenómeno de la reflexión diferenciada sobre su diferenciación interna, y de la autonegación interna –su propia tradición liberada de las demandas de determinación-.

El (auto)dinamismo de la sociedad es la primera imagen que sale a la vista con estas propuestas de observación sistémica de la novela. Pero también, la complejidad de la sociedad diferenciada que no puede ser descrita desde una sola instancia de observación, sino que al generar ella observaciones de observaciones, posibilita que el sistema del arte sea el sistema que genere su particular manera de observar al mundo dentro del mundo: una imagen de la sociedad descrita en sus obras de arte, y que existen ellas a su vez dentro de la sociedad. Las novelas de Bolaño presentan un orden interno según sus propias distinciones que presentan estructuras narrativas poliédricas, caleidoscópicas, y que presentan la paradoja de la observación dentro de la observación, o bien, de la

distinción dentro de lo por ellas mismas señalado. El universo textual observable en ellas o bien, su autorreferencia operativa, ofrece una serie de relaciones en forma de retícula sin centro, ya sean las distinciones dadas en los personajes que buscan un secreto que los inicia en el camino (Cesárea Tinajero o los asesinatos de Santa Teresa), o bien, de secretos inalcanzables en el texto mismo, y que sin embargo fue el mismo texto quien los señaló.

La preocupación de Bolaño, llevada al estatus de bandera de batalla sostenida desde la juventud, de considerar a la literatura una instancia que debe ser hecha lejos de los criterios y objetivos políticos o económicos, lo llevó a la necesidad operativa, no solo enunciativa, de producirla y mantenerla así, justo como una actividad que, implica no solo un tipo de lenguaje con sentido diferente, sino también una postura vital y vivencial de su propio tipo (el operar de la política no es el operar de la literatura, aunque tenga también consecuencias en ese y en el resto de los sistemas de función). Bolaño estuvo ocupado en mantener en claro y a todas voces lo que es ajeno a la literatura, de ahí sus famosas y fuertes críticas a todo aquello que atenta cotidiana e institucionalmente contra esta diferencia de actividad en un contexto histórico en el que los literatos militan y en el que los políticos y represores escriben poesía.

La crítica de Bolaño apunta a desmitificar la idealización del artista, pues la autonomía del arte no deviene únicamente en libertad, sino en posibilidades comunicativas que bien pueden incluir a artistas criminales,

“Leyendo a Bolaño, lo que agrade realmente no es algo situado en los márgenes (del canon, de la sociedad), sino precisamente aquello que se haya en el centro. Será la violencia y no el sentido común situado al interior de la condición humana” (Ríos, 2010, pp. 17-18).

En sus ensayos, discursos, poemas, cuentos y no se diga en sus novelas, Bolaño toma como tema –junto a otros- justamente la diferencia operativa y de sentido que constituyen las comunicaciones literarias, así como también lo que sucede con las alteraciones del límite. Los sistemas sociales son contextos operativos que como tales, no son morales, aunque efectivamente procesan moralidad e inmoralidad a su manera. Bolaño ofrece observar la inmoralidad de los escritores criminales, de los académicos oportunistas, de los poetas guiados por la beca estatal. “En el centro del texto/ está la lepra” (Bolaño, 2007, p. 164). Y lo hace en un contexto doble, tanto el contemporáneo del entorno social y cultural que le tocó vivir (y que supo rápidamente diagnosticar desde su juventud),



como en el contexto mismo de la literatura como un ámbito comunicativo con historia y acervo propio.

II. Una vez observada la limitación del sistema se obtienen también las posibilidades de su operación y combinaciones internas (Corsi, et al, 1996, p. 160), así, no es que se trate de una literatura neutra, aislada o apolítica, sino una literatura operativamente autónoma, que justo por y gracias a esta autonomía, puede elegir libremente los temas a literatualizar –novelar en nuestro caso-, sean éstos los más inmorales, los más innovadores, los más audaces, los más alucinados o los más irreales, sin mayor limitación que la de la mejor organización –autoorganización-, que alberga inclusive la posibilidad de autonegación, pues su referente no es otro más que el de ella misma como forma diferente de comunicación: el arte literario es la ficción deliberada dirigida a la diferencia entre comunicación y conciencia.

Autorreferencialmente quiere decir aquí: atendiendo propio “contexto recursivo” (Torres, 1996, p. 21) del sistema, al ordenamiento comunicativo propio en el que acontecen los enlaces de las formas literarias, sean estas novelas, cuentos, fábulas, poemas, ensayos, crónicas y demás, que pueden comunicar algo del mundo y al hacerlo “indican algo a lo cual pertenecen” (Corsi, et al, 1996, p. 44), la forma novela da lugar a otras novelas, aunque también, trayendo consigo lo no comunicado. Éstas son operaciones en sentido técnico aquí usado, pero también constituyen conocimientos de la sociedad –autoobservaciones de la sociedad-, ya que, al ser cada sistema productor de su propia información, y al existir en la sociedad general, cada forma informativa es una posibilidad de observación de la sociedad dentro de la sociedad, “el observador de la sociedad es la misma sociedad que se observa” (Torres, 1996, p. 23), de la interioridad de la conciencia, o del entorno físico, justo por medio de comunicación sobre otras comunicaciones. Los sistemas de función cuentan con un alto grado de desarrollo que genera formas operativas bastas pero disponibles, libres pero rigurosas, son formas usadas y usables para comunicar algo de su propio tipo –identidad-, pero con contenidos novedosos –variación- al mismo tiempo, y lo hacen dentro del margen de su propia red recursiva a la cual hacen referencia operativa, procesal o reflexiva.

Heterorreferencialmente quiere decir, la serie de temas de la sociedad, de la naturaleza o de la psique, que la comunicación literaria puede tomar para su tratamiento literario, es decir, que puede describir internamente en su subsistema y sin que haya relaciones de continuidad entre la realidad real de dichos temas seleccionados y su construcción literaria. Unos pertenecen al reino de la realidad real y los otros al de la realidad ficticia. En esta propuesta de teoría de sistemas, las relaciones entre el

sistema y el entorno son de diferencia, la unidad diferenciada del sistema admite la asimetría, pero no la independencia o la dependencia unilateral; la forma del sistema y entorno es una forma de dos lados, de modo que el entorno no desaparece o se vuelve irrelevante, sino que se presenta en la forma de estímulos a tratar (temas seleccionados por autoirritación) en el sistema, o bien, en la forma de exigencias de prestaciones de otros sistemas (necesidad económica del escritor), o bien, en la forma de acoplamientos estructurales (mercado de las editoriales), pero en ambos casos la construcción literaria se hace con la distinción entre autorreferencia/heterorreferencia, siendo el lado operativo de enlace el primero.

III. Como la teoría de sistemas no es solo teoría sino también forma operativa de la sociedad, tal como sucede con la literatura que es forma operativa del sistema del arte, ambos tipos de comunicación se dan como operaciones existentes dentro de la sociedad y desde sus respectivos marcos de referencia. Esta investigación es operación que pone en práctica dicha teoría y sus recursos a partir de un escritor seleccionado, y dentro de su obra publicada, elige a dos novelas, *Los detectives salvajes* y *2666*. La teoría de sistemas de Luhmann observa y compara si “los mismos medios de descripción de la ciencia determinan, como los del arte, lo que puede volverse visible (e invisible) mediante ellos mismos, entonces precisamente ahora puede permitirse la insistencia... en la precisión y consciencia elaborada de la propia construcción” (Corsi, et al, 1996, p. 12) controlada y elegida.

Elegir una teoría científica, una metodología y conceptos guía, es elegir la manera en que ha de ser concebido el problema de estudio así como sus posibilidades de observación.

Seleccionar, observar, describir y explicar dos novelas contemporáneas como productos de un sistema comunicativo nos llevó a una tarea del rastreo de lo que puede ser tratado como un subsistema de la literatura, es decir, nos llevó a la tarea difícil y cuidadosa de organizar y comprender en qué consiste la operación clausurada y específica de la comunicación artística en su variación escrita e imaginativa, es decir, como una observación específica del sistema social del arte que construye el mundo a su manera: por medio de palabras e historias escritas. La literatura en el sentido moderno, aunque también en el tradicional, es un fenómeno social, textual y artístico, incluso un fenómeno de entretenimiento si se quiere, dependiendo del modo en que se realiza su comprensión.

Es atributo de la ciencia de la sociedad aceptar el desafío de lograr una comprensión sociológica de ellas, reclamar su estudio por medio de una investigación, ya que:

La ciencia debe ser capaz de observar qué es lo que se presenta como arte... la labor de transformar en información para usarse dentro de la ciencia es un asunto interno. La prueba debe entregarse desde ella. El arte se vuelve tema, en primer lugar, no por una inclinación peculiar del autor, sino por el supuesto de que una teoría social al reclamar para sí universalidad no puede ignorar la existencia del arte (Luhmann, 2005, pp. 13-14).

Es pues, una decisión, una operación y un atributo de la ciencia de la sociedad, el considerar a las novelas no solo como meros fenómenos textuales con todo lo que usualmente se asocia a ellos (autor, producción, texto, recepción), sino plantearlos como fenómenos sociales dentro de sistemas sociales de comunicación con código, estructuras y distinciones formados dentro del sistema general sociedad, que emplean lo textual como medio para una forma de comunicación de su propio tipo imaginativo, esto es, la forma novela considerada desde sus observaciones de la sociedad.

IV. Dada la enormidad, profundidad y complejidad de la monstruosa teoría de Luhmann, nos dimos a la tarea de organizar el instrumento de observación en la primera parte de la tesis. Partir de un instrumento de observación general para toda la ciencia, -condensado en el rótulo de teoría general de sistemas pero basto, complejo y profundo en su contenido-, conocerlo en sus procedimientos, razonamientos, implicaciones y conceptos básicos, así como en su especificación para su uso en el ámbito de la realidad social, nos hace a colocar dentro del sistema general sociedad a los diferentes sistemas sociales de función –el arte se presenta como arte de la sociedad-. Ello suena claro ahora, pero requiere de una serie de subidas y bajadas de niveles, y de una suerte de reflexión sobre lo que es general de la ciencia y sus teorías, y lo que es específico de nuestra labor de investigación social empírica sobre una parcela elegida de la realidad social: el arte como comunicación que, aunque emplee al lenguaje escrito, éste no se agota en el lenguaje denotativo (Luhmann, 2005). El sistema del arte realiza una operación que constituye “un tipo específico de comunicación que se sirve de la capacidad de percepción o de la imaginación y que, a pesar de ello, no se confunde con el mundo percibido normalmente” (Luhmann, 2005, p. 52). Requerí de una clarificación (en la segunda parte) de qué es lo que cuenta como arte textual y cómo es que se puede hablar de *un* subsistema literario y no de subsistemas literarios al modo de literatura inglesa, literatura chilena, literatura mexicana, que más bien serían tradiciones que se distinguen bajo un interés referencial como unas formas geográficas en este caso, entre muchas otras posibles y que son puestas así por un observador. Para hablar de un subsistema de comunicación hay que destacar su operación autopoietica que permite simultáneamente tanto su autorreproducción operativa dentro de un sistema de función, como el

marcaje del límite respecto al entorno, dejando intocable, dice Luhmann, a la función principal de tal sistema (del arte) al renunciar a la redundancia y concentrándose en criterios de selección (programas) ajustados a la inestabilidad (Luhmann, 2005). El subsistema de la literatura, dado en el proceso evolutivo del sistema del arte, requiere igualmente la clausura operativa dada en las formas comunicativas literarias, siendo la forma novela una obra de arte colocada junto a otras en una red y universo propio, que se encuentra especializada en la descripción que estimula la fantasía, la imaginación y la descripción de estados existenciales individuales en forma de autoobservación. La afirmación clara de Luhmann de que el arte es un sistema hecho de comunicaciones nada más (Luhmann, 2005), y que mediante sus obras de arte implica que otra cosa son lo que se comunican *sobre* el arte, las coloca, pues, en su entorno, ya sea la crítica especializada dada en la academia y sus revistas, en la universidad, en el periodismo cultural, en las notas y reportajes, o bien en las salas y juzgados de la corte que definen la titularidad de los derechos de autor. Requirió, pues, de la observación de una serie de trasvases y de sus debidas implicaciones en la investigación social orientada al arte textual, de sus productos comunicativos y de sus realidades suscitadas en el propio sistema del arte así como en otros sistemas.

El marco de referencia de la teoría de sistemas posee la característica de habilitar la observación de múltiples niveles y en diferentes ámbitos. La diferencia dada en la unidad de la diferencia entre sistema y entorno (Luhmann, 1998) se trata de un instrumento que explica sus posibilidades lo mismo que sus cegueras. Específicamente nos situamos en el esquema de observación de la ciencia de la sociedad concebida desde dos grandes ejes teóricos: a) la teoría de la sociedad como sistema de comunicación (Torres, 1999) y b), la teoría de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada; ambos con su arsenal de conceptos de sociología sistémica y con su método funcionalista esclarecedor de latencias y expositor de contingencias que permiten la comparación de observaciones (Corsi, et al, 1996); y con su postura epistemológica constructivista respecto a la realidad observada y la construcción del conocimiento como operación contingente pero real dentro de la misma sociedad, -¿dónde más? insiste Luhmann-, con todo ello es que realizamos las operaciones que son nuestras observaciones que al seleccionar indican lo que enlazamos internamente.

Se trata de la elección de un compromiso que rebasa el ámbito de investigación profesional en la medida en que arroja consecuencias al mundo, si bien éstas muchas veces no son las que esperaríamos, de tal manera que escapan a nuestro control y consciencia la manera en que puede llegar a ser entendido lo aquí presentado. La nuestra es una posible observación científica más, sujeta

a críticas y/o a aceptaciones. Sin embargo, la teoría de sistemas asume las consecuencias de sus postulados teóricos en la medida en que ella misma se plantea explícitamente como un punto de observación sujeta a observaciones múltiples, siendo reconocidas ellas desde su respectivo ámbito de observación que ha de explicitarse en cada momento, es decir, debe reconocerse que son ellas otras posibilidades existentes en la sociedad, diferentes.

Los textos de Luhmann *Ciencia de la sociedad, El arte de la sociedad, El arte como mundo, La realidad de los medios de masas, La forma escritura, Observaciones de la modernidad, Complejidad y modernidad y Sistemas Sociales*, junto a otros más breves son los que nos instruyen interesada y selectivamente en las observaciones que son nuestras operaciones científicas.

V. Aplicar este esquema de teoría investigativa, que habla de multiobservaciones que construyen una realidad simultánea y heterárquica sobre los eventos de la realidad, implica el desarrollo de una actitud que, como hemos visto, no se da a la primera. Se trata de una forma de reducción de complejidad que trae ventajas en su manejo pero requiere tiempo y, sobre todo, implica una modificación en la concepción de nuestro papel como observadores. El sistema y el entorno guardan una relación de diferencia entre ellos, *diferencia* no quiere decir superioridad, determinación o complementariedad, ni síntesis ni oposición, tampoco implica una prioridad ni unilateralidad causal de uno sobre otro, solo implica diferencia en el sentido del sistema y el entorno dados la repetición de la formación de sistemas dentro sistemas (Luhmann, 1998). La diferencia observacional de unos sistemas respecto a otros no implica valoración asociada, solo diferencia, insistimos. Entender ello da pie a una reflexión incluso ontológica sobre las posibilidades de existencia de distintas instancias de observación que se desarrollan operativamente. Implica, como el mismo Luhmann lo señala, una actitud moderna no prescriptiva sino de reflexión constante ante la complejidad alcanzada; o como señalaba Piaget, implica un descentramiento del sujeto, o, como lo decía Freud, implica un golpe al narcisismo humano que gusta y goza de vivir en realidades con formas céntricas y jerárquicas; implica una forma de reducción de la complejidad que, lejos de continuar creyendo en la razón como la ama y señora de la realidad irracional, opta por la fidelidad a la observación del sistema (Torres, 1996, p. 18), nada más.

De modo que la nuestra es una forma de observar a nuestro objeto junto a otras, ninguna es la correcta, adecuada o mejor, son solo posibilidades diferentes de observar desde marcos de referencia diferentes. El supuesto relativismo que suele asociarse a una propuesta así, se cae con la comprensión de que no cualquier observación vale, pues ésta es habilitada desde sendos sistemas estructurados

que ya vienen dándose, es por eso que, aunque estamos hablando de observaciones del mundo distintas, no es abierto el horizonte a cualquier cosa que se presente, sino que cada observación dada al no emerger en el entorno sino dentro de un sistema, ha de guardar enlace y sentido con un marco referencial previo y presente que lo habilita y lo hace estable (Torres, 1999).

Optamos por poner en juego la teoría de la sociedad funcionalmente diferenciada de Luhmann por medio de una hipótesis derivada de su teoría del sistema del arte y del sistema de los medios de comunicación de masas: la comunicación escrita en forma de novela es una comunicación artística enlazada autorreferencial y autopoieticamente dentro el sistema del arte, al mismo tiempo y comparativamente, puede ser una comunicación distinta, una del tipo del entretenimiento, y más aún, puede ser motivo de comunicaciones económicas, o bien, motivo para una comunicación que da pie o puede ser leída por personas que mantienen lazos de intimidad o de amistad, esto es, motivo de una conversación de novios o de amigos fascinados, o no, por *Los detectives salvajes* y *2666*. Todo ello puede ser socialmente, dependiendo del punto de vista del observador-sistema, de ahí que la referencia sistémica será la que produzca la distinción operativa que observaremos en cada momento. La policontextualidad que forman los entramados complejos de los sistemas sociales funcionalmente diferenciados, dibuja una sociedad heterárquica caracterizada justamente por comunicaciones diferentes y simultáneas dadas por y desde contextos de sentido diferentes, por universos de significados diferentes, por galaxias de comunicaciones diferenciadas (Torres, 2006).

Nuestras afirmaciones no son pues, comunicaciones artísticas ni juicios de crítica literaria. Tampoco son reflexiones orientadas normativamente hacia una postulación de lo que debiera ser observado como arte, como estética o como el arte de la citación dentro de la literatura contemporánea, tampoco son reflexiones culturales sobre el fenómeno de masas llamado *el boom* Roberto Bolaño, ni son algún tipo de valoración política sobre la postura que pudiera leerse en los temas histórico-sociales observables en nuestras novelas elegidas, ni es una definición literaria al interior del contexto literario contemporáneo, aunque señalaremos cada una de éstas comunicaciones en su respectivo lugar. Más bien, son solo parte de lo que la ciencia de la sociedad es capaz de comunicar cuando observa con sus operaciones científicas a unos subsistemas sociales seleccionados para su observación científica de segundo orden, particularmente al arte en el siguiente modo: 1) el sistema arte que al reproducir en su interior y con su forma a otros subsistemas, genera formas artísticas que emplean el tipo visual o sonoro, formas mantenidas y diferenciadas en torno a los llamados géneros artísticos -sistemas parciales dentro de sistemas parciales-; la realidad ficticia

comunicada en las novelas de Roberto Bolaño es lo que nos autoirrita; 2) el sistema de los medios de comunicación de masas que en sus formas de evolución ha logrado hacer probable lo improbable de las formas de comunicación del tipo del entretenimiento, construye a la novela como una comunicación de este tipo: *la novela como entretenimiento* que observamos simultánea pero diferentemente a *la novela como obra de arte*; 3) en la medida en que la obra y vida de Bolaño son eventos que existen en el entorno interno de la sociedad como sistema general de comunicación, han llegado a ser motivo de autoirritación de otros subsistemas sociales: las comunicaciones de la intimidad del tipo amorosas y conversaciones de la vida cotidiana; comunicaciones jurídicas del tipo de derechos de autor o querellas en torno al manejo de la herencia literaria de Bolaño; comunicaciones económicas que procesan los mercados de las empresas editoriales que ven en la obra de Bolaño posibilidades de venta en los aparadores de las librerías y que distinguen, en la figura de Bolaño, el artista pobre que vive solo para su arte como algo vendible en el mercado del público interesado; las comunicaciones organizacionales de los ayuntamientos y ministerios de cultura de diferentes países que realizan homenajes dedicados a Bolaño y su obra y nombran a los andadores donde caminó en España *El paseo Bolaño*, el Archivo Bolaño, la correspondencia guardada de Bolaño en la Biblioteca Nacional de Chile; o bien, las comunicaciones del mismo sistema del arte que con sus propias comunicaciones artísticas realizan obras de teatro adaptadas de su obra *2666* o bien obras de teatro inspiradas en su vida, o bien los documentales inspirados en su vida y obra, o bien los poemas que la cantante y poeta Patty Smith ha escrito y recitado y que son inspirados en Bolaño el poeta.

VI. El libro de *El arte de la sociedad* es una gran bóveda de ideas en la que caben múltiples ángulos del conocimiento que Luhmann revisa, organiza, articula, compendia y propone desde la distinción científica del sistema y en entorno. En él encontramos temas sociológicos, semióticos e históricos, pasando por los del medio, la forma y materiales del arte y sus especializaciones internas. Es un texto que explica tanto la función externa como la reducción de complejidad interna del arte y sus obras. Es un libro que habla sobre un sistema específico de la sociedad y que remite por lo tanto a la sociedad que lo hace posible en el marco de la inestabilidad e improbabilidad funcional. Esto es importante ya que en la medida en que, si tomamos estas directrices como la guía de la investigación ejercitada, nos dice Luhmann (Luhmann, 1994), lo importante en sociología es que no debe limitarse a iluminar constructivamente aspectos de la realidad, ni a la mera redundancia teórica, ni a la obtención de datos cuyo resultado siga adherido al momento, sino que, en la medida en que busque desarrollar un método, tome posición ante una teoría de la sociedad (Luhmann, 1994), es decir, que en la investigación se tenga una idea plausible de lo que la sociedad contemporánea es, dicho de otra

manera, la investigación busca hacer inteligible científicamente a la sociedad en que vivimos. ¿En qué sociedad vivimos?, ¿qué tipo de sociedad es la que produce un fenómeno como el de la literatura novelada y como el de Roberto Bolaño y sus dos exitosas novelas? De este modo, dice, es posible pasar de la expectativa de producción de inseguridad a la producción de inseguridad estructurada, de modo que al reducir complejidad desde nuestro sistema de referencia, aumentamos la complejidad del mundo que ha de contar ahora con esta investigación para la discusión.

La ventaja de esta propuesta está lejos de ser resumida en una expresión y ello es así sencillamente porque apenas estamos conociendo y comprendiendo las innumerables afirmaciones que Luhmann nos arroja en ese libro y otros. Consideramos que sucede algo semejante como con el resto de teorías científicas: estas se conocen, se comprenden, se ejercitan en investigaciones, se evalúan en sus logros y limitaciones y, finalmente, se critican. Antes que hacer críticas sin una experiencia de investigación que cuaje lo analizado, antes que hacer trabajos de repastos teóricos internos, aclaraciones o reflexiones teóricas que busquen especializarse en tal o cual concepto y hacer pasar ello como investigación teórica (Luhmann, 1998, p. 7), hemos de ver que éstos ejercicios devienen en las redundancias internas que tanto criticaba él mismo, ya que no abonan en hacer avanzar a la sociología hacia los logros de la teoría de sistemas como lo más adecuado para teoría de la sociedad; quienes se han ocupado seria y pacientemente de Luhmann y su teoría<sup>1</sup>, siendo congruentes con su propuesta sistémica, y que han preferido tomar en serio al ser humano, no como punto central ni como soporte ni del mundo ni de la teoría, sino que lo han concebido y tratado como entorno no determinado por la sociedad (aunque sí presupuesto por ésta), su propuesta le otorga márgenes para su auto organización y de reconocimiento de sus propias experiencias que, consideramos, son interesantes respecto al fenómeno artístico, ya sea tanto en su lado de la producción como en el de la apreciación. Así, la experiencia del arte es una de las formas en que se puede abordar libremente –

---

<sup>1</sup> Han buscado comprender vía la aplicación o la lectura profunda de la teoría de Luhmann en investigaciones: Farías, I. y Ossandón, J., (2011). *Comunicaciones semánticas y redes*. Universidad Iberoamericana; Estrada, M. y Millán, R., (2012). *La teoría de los sistemas sociales de Niklas Luhmann a prueba. Horizontes de aplicación en investigación social en América Latina*. El Colegio de México y UNAM; Mendiola, A., (2009). Los géneros discursivos como constructores de realidad. Un acercamiento a la teoría de Niklas Luhmann, *Historia y Grafía*, 32, Revista de la Universidad Iberoamericana; Schützeichel, R., *Teorías sociológicas de la comunicación*. Universidad Iberoamericana; Dallera, O., (2012). *La sociedad como sistema de comunicación. La teoría sociológica de Niklas Luhmann en 30 lecciones*, Biblos; Maldonado Alemán, Manuel, (2006). La historiografía literaria. Una aproximación sistémica, *Revista de Filología Alemana* de la Universidad Complutense, 14; Cadenas, H. et al (eds), (2012). *Niklas Luhmann y el legado universalista de su teoría. Aportes para el análisis de la complejidad social contemporánea*. RIL; Valenzuela, F., (2014). Las formas del arte en la teoría de Niklas Luhmann, *Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales*, 4, 9-21. <http://www.revistacontenido.com>.



individualmente- el infinito interno que descubrió el Renacimiento y al que tanto acudió el Romanticismo. La descripción del arte desde sistemas operativamente cerrados que no se determinan mutuamente en su funcionamiento operativo, aunque si se estimulan autónomamente, permite considerar dos experiencias o reducciones de complejidad *desde su propia realidad*: la de cada espectador y participante de la comunicación artística, por un lado, y la de un sistema autónomo en sus formas de comunicación sin mayor interés que sus propias posibilidades, por el otro. Por un lado: acudimos a una lectura, a una exposición, a un concierto, con un bagaje biográfico y un estado de ánimo propios no dados en la dimensión racional únicamente sino en la imaginativa y sensitiva - enormemente ricas en sus distinciones-, y por otro lado, se presenta una obra literaria (o de otro tipo) para ser publicada con unas características de construcción y combinación ajenas a las de la vida cotidiana, ante un ambiente artístico (con historia, requisitos, criterios y estilos propios) que se puede interesar o no en publicar la obra presentada.

Lejos de las imágenes duras y determinadas que produce el abordaje del arte desde el marxismo interesado en entender al arte en el marco de la teoría del trabajo creador y el trabajo como determinación de relaciones sociales del hombre con la naturaleza y la sociedad (Martínez, 2007), lejos de la alienación como su principal y triste característica vista por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración* (1998), y lejos también de los escenarios orientados a la competencia entre actores de Bourdieu (Bourdieu, 1979), y más lejos aún de las teorías del gusto –adquirido- que solo devienen en discriminación, la teoría social del arte como comunicación contiene la teoría de la inclusión comunicativa diferenciada (Luhmann, 1988, 2005). Es por la participación diferenciada en la comunicación que cada persona puede tener una experiencia del arte, y esto es con independencia de su inclusión en los otros sistemas (Beriaín y García, 1998). Así es como vemos a violinistas campesinos tocar con una pasión no lograda en los conservatorios; así es como vemos a magnates de la empresa económica ser grandes en su incapacidad de conmovearse ante una sonata; vemos a poseedores de títulos y certificados de prestigiosas universidades tomar cursos de fotografía justo por ser incapaces de enfocar nítidamente con el lente a un objeto cualquiera. Pero también, derivado de esta independencia de criterios para inclusión de personas en los sistemas de comunicación diferenciados, vemos a dirigentes políticos y poderosos militares interesarse por la poesía, por la música clásica y por el arte en general con un ahínco desconcertante. Esto es así debido a que cada sistema en su inclusión comunicativa procesa comunicación y no moral, aunque tenga de esta su propia versión; cada sistema no determina a algún otro ni lo limita en sus respectivas inclusiones, aunque le expone problemas que han de tomar, o no.

La de Luhmann es una teoría no normativa que aborda la posibilidad de experiencia artística singular, tanto en la fase de producción o ejecución como de disfrute y apreciación, sin las rigideces y limitaciones de otras teorías. Y esto no quiere decir que los contextos educativos, familiares, económicos o políticos no cuenten, todo lo contrario, son importantes en la medida en que son parte de la forma de la unidad de la diferencia que hay entre el sistema (del arte) y el entorno (donde habitan), pero hay que verlos en su relación de diferencia y a manera de prestaciones de unos sistemas con otros, o bien, a manera de interpenetración, o bien de acoplamiento estructural, e incluso hay que ver también las posibilidades de formaciones comunicativas transversales parasitarias (las redes de corrupción, compra de ventajas, amistades interesadas) que enajenan las prestaciones que el arte podría dar dentro de sus límites; en ausencia de instituciones educativas que capten e incluyan y que estimulen a los posibles talentos, estos se perderán, como de hecho sucede en las regiones desiguales del planeta, donde los países son incapaces de aprovechar a sus talentos y queda entonces en sus propias manos y su propia suerte, su desarrollo. Pero en estos contextos, dice la teoría de sistemas sociales, justo el sistema de la educación hace solo lo propio: se especializa en la educación y no en el arte. Así como también la administración de las políticas públicas en materias de arte, favorece o no las maneras en que se produce o se disfruta del arte. En ninguno de éstos u otros sistemas se hace lo que hace el arte: comunicar y describir el mundo por medio de obras de arte producidas en su interior comunicativo, aunque ciertamente le prestan algo que el arte puede aprovechar para sus comunicaciones (escuelas, políticas públicas), pero su autonomía comunicativa les da la posibilidad de comunicar más allá de los límites de estos sistemas sociales, se produce arte fuera de las escuelas y sin acotarse a las políticas de algún país. Los artistas se abren camino dentro de su disciplina artística en entornos adversos.

Al producirse la obra de arte en su propio contexto comunicativo, los artistas, tanto productores como ejecutores, que también adoptan el lugar de observadores, se ven obligados a observar formas, criterios y parámetros ya existentes contemporánea o históricamente, y sobre ellos es que presentan innovadora y libremente su obra o su ejecución; pueden ignorarlos incluso pero justamente esta decisión es porque ya los han distinguido. Su novedad o reiteración de la identidad es vista como tal sobre el trasfondo del resto del sistema del arte. El grueso de las obras de arte y lo que hacen o han hecho en su momento, son el medio sobre el cual se traza la forma que puede adquirir cada nueva obra.

La obra de arte nace, primeramente, cuando es publicada, y a partir de entonces es que tiene posibilidades de ser seleccionada por algún otro observador-artista que la considera en sus propias observaciones comunicativas, esta cristalización social da lugar a las oportunidades hasta cierto punto frecuentes de “descubrimientos” posteriores. La obra, aunque es expresión de un mundo interno del artista y su punto de vista expresivo, emotivo, imaginativo y fantasioso, al ser comunicada necesariamente ya es habitante del mundo social. Se encuentra disponible. Simultáneamente contribuye a la construcción del mundo, incluso si es fea o aburrida, justo cuenta como obra fea o aburrida; y constituye una oferta de reducción de complejidad tanto de la misma sociedad que ve en ella formas de interpretar aspectos del mundo, como de los mismos espectadores que ven en ella una oferta de sentido para sus sentidos, para su imaginación, para sus estados internos de conciencia o para sus ideas sobre el mundo y sus distinciones. Particularmente las novelas son obras de arte que describen, que estimulan y que invitan a la aventura imaginada, a la reflexión, a la exploración de aspectos varios del ser humano arrojado al mundo, junto a otras personas o solo en su situación en el mundo: la aventura, los sueños, el amor, la muerte, el horror, la guerra, la amistad, la locura, la intimidad, la conciencia del yo... es largo el etcétera. Sistémicamente las obras de arte se especializan en la comunicación que evita el lenguaje común. El arte textual usa al lenguaje escrito pero no en un sentido denotativo sino figurativo, literario, metafórico, de modo que su lectura es referencial, primero, porque lo que se está leyendo es justamente una novela y no un acta de hechos, ni una parábola narrada ni una receta de cocina. Esta primera referencia puede llevar, seguidamente, a la segunda referencia, al universo propio del arte en general y de la ficción novelada en particular: se trata del total in-enlistable de novelas existentes hasta el momento, a las que el autor pudo haber estado interesado en señalar por medio de sus enlaces, el arte de la cita se da en múltiples formas y se hace con diferentes intensiones y sentidos; el lector, sea especializado o no, también hace referencia a dicho universo de novelas. Ambas referencias cuentan con requisitos sociales ya sea que se planeen cosas del mundo circundante o el mundo imaginado. La observación de dichas referencias de enlace es algo que realiza el observador independientemente de las intenciones personales o íntimas del autor, que se ve rebasado en lo que ha de ver en su obra el lector informado o no. Puede estar interesado en señalar tal cosa pero colectivamente se entendió otra. La singularidad de la obra de arte se da dentro de los límites operativos del arte, es singular respecto a lo que suscita en cada participante espectador y sus intereses y posibilidades, y también respecto a lo que suscita en el sistema del arte y de la sociedad y sus sistemas, de modo que su recepción es diferente en ambos contextos, en el de conciencia y en el comunicación.

Las obras de arte en general y las del arte textual en particular, existen en el mundo y contribuyen a producirlo, no solo lo “representan”; al estar presentes en el entorno del sistema psíquico tienen la posibilidad de dar lugar a autoirritaciones y activar así su propia experiencia, y al estar en el entorno interno de la sociedad y del propio sistema del arte tienen la posibilidad de producir modos de ver sujetos a la posibilidad de ser tomados como relevantes o no, por cada uno de los sistemas de comunicación. La novela es una manera de abordar temas existenciales en donde todos tenemos algo que ver, algo que entender, pensar, comprender, fantasear, sentir o recordar. No se requiere tener títulos universitarios para comprender las aventuras o los dilemas existenciales, es más, gracias a los desarrollos de los medios de comunicación de masas, que son el sustento material – pero no determinante- en que se presentan las comunicaciones noveladas, en estos tiempos de la comunicación por medio del audiolibro no se requiere si quiera saber leer para comprender las historias contadas en una novela. Solo se requiere, dice el novelista Milán Kundera, tener una experiencia del mundo suficiente para hacer hipótesis existenciales sobre los temas humanos que nos competen a todos. ¿Tiene sentido dejar la casa de los padres para ir en búsqueda de aventuras, en busca de algo que uno desea? ¿Vale la pena seguir amando a la mujer de mi mejor amigo? ¿Qué se siente amanecer como una cucaracha dentro de la propia habitación y preocuparse por llegar temprano al trabajo? ¿Por qué no tengo amigos y veo que los demás sí? Están matando mujeres en una ciudad del norte de México, ¿qué está sucediendo ahí? Así, la forma novela ofrece formas de sentido existencial (Kundera, 1990), recortes, selecciones de sentido que cada lector comprende o reflexiona según su imaginación (Luhmann, 2007), su estado de ánimo, su identidad, sus intereses, su nivel educativo, su bagaje cultural, según su individual socialización. En este sentido, el de ser fuente de posibles estímulos para las múltiples conciencias, es que entendemos la afirmación del escritor Juan Villoro:

La literatura de Bolaño es la casa a la que se dirige el hombre que duerme. Su sueño es de una precisa realidad. No hay subjetividades extrañas. Una casa, un niño, un cuaderno para pintar. Quizás lo que encierra esta breve parábola es la asimilación del genio a la inocencia (Paz y Faverón, 2008).

Tal vez sea esa una de las formas que ofrece Bolaño en su obra y en su personaje -recortado también- de la vida real, su encanto social, y que fue recibida así por una generación de lectores que lo

seleccionaron en su fuero interno para dar forma a un sentimiento parecido al de “la literatura es lo más importante que hay en la vida”<sup>2</sup>, como una reducción de complejidad literaria.

Simultáneamente, ofrece en lo social, formas para observar e interpretar diferentes aspectos del mundo. En *Los detectives salvajes*, la poesía y la literatura quemán a quien las elige o se ve tomado por ellas, la literatura se hace a la intemperie, sin la ayuda del Estado ni bajo el cobijo de becas o amigos en las instituciones de cultura, fuera del cobijo familiar también, tal es la afirmación que Bolaño realiza con sus personajes *letraheridos* y sus historias de aventuras activadas por el deseo de la literatura (Mihály, 2001); la literatura es el tema vital y práctico de sus personajes, es el motor de sus acciones, no así las reflexiones de ellos, las cuales son muy escasas, su literatura está repletas de datos sociales, novelados. El mundo moderno es el mundo del siglo XX, es el siglo de la guerra y el horror humanos, y el desierto de Sonora es uno de los infiernos sociales contemporáneos, en *2666*, novela constituida por cinco novelas, Bolaño selecciona y ofrece un escenario de asesinatos enlazado históricamente a otros escenarios sociales de asesinatos también, en un intento de actualizar el horror producido por la sociedad (Solotorevsky, 2015, p. 223); el tema del mal y lo perverso humanos es abordado desde varios ángulos, estilos narrativos y en diferentes voces narrativas a la vez que ocultado, desplazado, invisibilizado tanto para los lectores que buscan su visualización, como para los protagonistas que aparecen en un laberinto sin centro fijo. Esta obra guarda una relación estrecha con *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez (González, 2002), quien declaró al respecto de dicha relación entre ambas obras, “Roberto Bolaño pudo reinventar un palimpsesto temático-narrativo y lo convirtió en su magistral novela *2666*” (González, 2014). Elegir cómo contar el mal humano, el infierno humano, es uno de los puntos principales de la novela como lugar del pensamiento de la sociedad junto a otros posibles: historia, filosofía, periodismo.

VI. En la sociedad actual se habla mucho sobre Bolaño y su obra; se discute académicamente mucho sobre su obra; los medios de comunicación de masas dedican reportajes, noticias, entrevistas, documentales, vídeos sobre el personaje conocido Bolaño y/o su obra. De igual manera pero en diferente sentido, se gana mucho dinero a partir de la vida y obra de Bolaño, se hacen juicios jurídicos sobre ambos. Insistimos: se habla y por lo tanto, se comunica mucho, sobre Bolaño, su vida y su obra sin que sea necesariamente organizada sistémicamente. Y nosotros, que somos científicos sociales y desde estas distinciones y operaciones que nos son propias, comunicamos a otros científicos sociales -

---

<sup>2</sup> “Bolaño es tal vez el último escritor que se cree que la literatura es lo más importante que hay sobre la tierra. Lo curioso es que muchas veces consigue convencer al lector de que efectivamente es así”, (Mihály, 2001, p. 10).

pero también a cualquier lector- algo de lo que observamos en el sistema arte cuando éste observa algo del mundo con sus obras de arte, sean novelas, sean cuentos, sean poesías, sean biografías. También, en la medida en que el observador así lo opera, observamos a éstas novelas como entretenimiento exitoso desde el punto de vista de los medios de comunicación de masas y su programa de la publicidad editorial autoirritada por las posibilidades de venta de un escritor en español traducido hasta el 2013 a 17 idiomas.

Bajo la premisa teórica de Luhmann (1998) de que existen sistemas sociales ahí en donde se produce y reproduce autopoiética y autorreferencialmente un mismo tipo de operación comunicativa, analizamos a la novela como una operación comunicativa (Mendiola, 2009) dentro de una galaxia de sentido (Torres, 1996), un universo de comunicaciones específicas que habilitan la lectura de libros llamados novelas. La novela, comúnmente llamada tradición de la novela, se comporta como sistema autorreferencial y autopoiético en sus comunicaciones ficcionadas. Su evolución es uno de los momentos que resaltamos, así como las varias formas en que realiza sus enlaces recursivos: la también llamada intertextualidad literaria dada en el arte de la cita y su posible forma de negación (Luhmann, 2005), en la elección de temas y de personajes, así como la estructura con y desde la cual se narran las historias.

\*\*\*

El hecho de que nos orientemos abierta y deliberadamente por la teoría de sistemas, quiere decir que se trata de un ejercicio de acotamiento a dicho marco teórico, significa, también, que siguiendo sus directrices, organizamos los diversos materiales investigados desde las diferentes distinciones guía que creímos relevantes en Luhmann a propósito de nuestro problema de entender la sociedad que ha producido a Bolaño escritor, y la sociedad que puede verse desde y en la obra de Bolaño. ¿Qué observan del mundo y cómo lo hacen las novelas *Los detectives salvajes* y *2666* tratadas como comunicaciones escritas? y ¿qué observa la sociedad en su selección de un escritor llamado Roberto Bolaño?, es algo que buscamos explorar. Desde éstas preguntas es que atendemos al problema por señalado por Luhmann, es decir, que los sistemas sociales existen y esto no es solo una afirmación teórica sino una operación de la realidad, por ende, la investigación guiada por esta teoría ha de ser capaz de dar cuenta de la complejidad de la realidad social contemporánea.

## **PRIMERA PARTE**

# **LA TEORÍA Y EL MÉTODO. EL INSTRUMENTO SALVAJE DE LA CIENCIA DE LA SOCIEDAD**

Ningún científico puede proclamar tener 'la única' teoría correcta. Solo importa que la teoría de sistemas sea universalmente aplicable a todas las circunstancias sociales. *Es inevitable que los instrumentos deban diferenciarse en varios planos*, y el concepto de sistema ofrece directamente este beneficio. Usted puede asumir al concepto de sistema en un sentido muy abarcante y se puede repetir el procedimiento entre sistemas ya de por sí abarcantes, así como dentro de las sociedades enteras, en el análisis de sistemas hacia subsistemas. La teoría general de sistemas reclama su aplicación a toda circunstancia social. Por ejemplo, a un juego de *Skat* o a una entrevista como ésta. Su aplicación en el sistema abarcante de toda la sociedad, que incluye a todas las relaciones humanas, es un caso especial que requiere instrumentos analíticos específicos. Por supuesto, es el caso importante y fundamental para comprobar la aplicabilidad universal de la teoría de sistemas.

Niklas Luhmann, entrevista con Ulrich Boehm, 1973

[El subrayado es nuestro]



## CAPÍTULO 1. EL SISTEMA COMO COMUNICACIÓN

La teoría de sistemas sociales es una propuesta científica que utiliza, entre varias otras, la distinción entre sistema y entorno. A partir de su instrumentación a la sociedad como objeto de investigación se desatan un conjunto de implicaciones y posibilidades fértiles para la observación y el análisis no acostumbradas en sociología. El objetivo de la primera, segunda y tercera parte de la tesis es proponer una organización y especificación de las teorías, los conceptos, los problemas y la metodología que guíen de manera razonada la investigación sobre las novelas elegidas. En éstas nos dedicaremos a lograr una especificación de la sociedad como sistema, el sistema social como comunicación y el arte textual como comunicación artística, con miras a especificar el instrumento de observación y que devendrá en sociología sistémica de la novela.

### 1.1 ¿Qué es el sistema? Una decisión teórica, una construcción específica de la ciencia.

En el inicio de *Sistemas Sociales* (1998), Luhmann plantea al sistema como algo que se distingue de lo que no es, es decir, de su entorno. La distinción la realiza por medio de una distinción operativa que divide al mundo en un lado diferente al otro lado. Esta distinción de los lados usa un límite que separa y vincula a la vez. El límite es algo que no pertenece a ninguno de los dos.

El sistema es una forma de dos lados, el interno y el externo. El lado interno es el sistema, lo propio, lo que guarda una identidad consigo mismo -aunque al mismo tiempo admite variación-, y el lado externo es el entorno, lo diferente a él -y fuente de posibles estímulos-. Paradójicamente, el sistema es la unidad de la diferencia entre la identidad y su diferencia, es decir, la unidad de la diferencia entre el sistema y el entorno.

Quien realiza la distinción es el mismo sistema. Lo hace al trazar una distinción que simultáneamente distingue y selecciona un lado y no el otro. Fija una forma y produce de este modo una herida a la realidad. Ésta ya no vuelve a ser lo que fue antes de la distinción: "como el pecado original, también la forma produce un corte en el mundo, y la indeterminación que había antes se vuelve inaccesible" (Luhmann y De Giorgi, 1993, p. 36), ahora es una realidad diferenciada y organizada de manera diferente e interna. Lo que existe, entonces, puede ser atribuido por parte de un observador a un sistema o a un entorno (Luhmann, 1998), no a partes intermedias.

El sistema es forma, es información reconocida como propia, el entorno es todo lo demás, horizonte abierto, complejidad compleja para el sistema. El entorno es siempre entorno para un

sistema: es “el correlato vacío de la autorreferencia del sistema: no ofrece ninguna información” (Luhmann, 2005, p. 226). El entorno es todo lo demás, respecto a un sistema.

Ahora bien, remarcamos, no hay sistema sin entorno ni entorno sin sistema, sino que se aluden mutua y simultáneamente, ya que el entorno es lo que siempre se lleva consigo como lo no mencionado por la selección del sistema. La relación que existe entre ambos, entre el sistema y el entorno, no es la de la continuidad, ni la de la complementariedad, ni la de un todo y sus partes, ni la de la equivalencia, ni siquiera la de la una síntesis de opuestos o de solución de la contradicción, sino la de *la diferencia*, porque lo que sucede al interior del sistema no existe ni sucede en el entorno, y esto es, la posibilidad de operación autorrefencial. El entorno rebasa las posibilidades de experiencia -o de enlace con sentido- que entre sus elementos, un sistema, el que sea, puede tener.

Si se es entorno es porque un sistema lo está observando así, como entorno para él -y no para otro sistema. De modo que cada sistema tiene su propio entorno, y nunca hay dos entornos iguales ni dos sistemas iguales, si fuera así, más bien estaríamos hablando de un mismo tipo de sistemas: "Existen distintas clases de sistemas, de acuerdo con su objeto de análisis (sus operaciones propias), de aquí que el entorno se presente como algo distinto en función del punto de vista del sistema" (Luhmann, 1998, p. 13). Y dada la diferencia que existe entre ambos, la idea de que pudiera existir una posible o supuesta correspondencia punto por punto entre sistema y entorno desaparece en esta teoría de sistemas: cuando un sistema observa algo de o en su entorno, no lo está capturando, ni representando en el sentido clásico, vaya, ni siquiera lo está entendiendo ni sintiendo, solo está teniendo su propia versión de ellos, es decir, solo lo está seleccionando con su particular modo de observar el mundo, con su propio molde, y está también discriminando al resto no observado en ese momento.

El sistema *es sistema* porque produce solo un tipo de operación que lo hace ser capaz de producirse, de repetirse a sí mismo y de adquirir identidad sostenida en el tiempo pero sobre todo sostenida ante el entorno; lo hace ser capaz, entonces, de marcar su límite respecto a su entorno. De modo que con su operación específica realiza dos cosas: se autorreproduce y se distingue de lo que es su entorno. Y esto lo hace por sí mismo y en su interior, nunca en el entorno ni determinado por fuera. De modo que este lado interno funciona cerrado en lo que respecta a sus operaciones. Esto lo que se conoce como su *cerradura operativa*.

La cerradura operativa del sistema hace que éste observe -seleccione- solo lados internos y nunca los lados externos para su operación. Afirmar que observamos algo *en* el entorno, por ejemplo una novela de detectives, solo puede ser cuando aplicamos una observación *desde un sistema en específico*, por ejemplo desde nuestro sistema ciencia hacia el entorno: el sistema ciencia de la sociedad observa como objeto de investigación sociológica una novela, pero esta operación solo puede tener lugar dentro de un sistema, el sistema ciencia, de modo que siempre ¡siempre!, hay que observar, cuál sistema es el que produce *la distinción*, hay que especificar, insiste Luhmann, el marco de referencia sistémico de y en cada observación, ya que las distinciones y estructuras que rigen al sistema ciencia no son las mismas que rigen al sistema del arte, ni las del sistema de la política ni las que rigen al sistema del deporte.

Observando así, internamente en su operación, el sistema funciona de modo autorreferencial y autopoietico.

Autorreferencial quiere decir que al funcionar -y por ende, al existir-, las operaciones del sistema hacen referencia exclusivamente a sus anteriores operaciones con las cuales sus subsecuentes operaciones se enlazan, es decir, a las que ha producido históricamente a lo largo de la vida del sistema y, significa también, que simultáneamente esto permite aludir y posibilitar referencias -más enlaces- futuras del *mismo tipo* también dejando fuera las que son de distinto tipo. Esto es un enlace operativo autorreferencial: una red de operaciones -distinciones de sentido- del mismo tipo. Siempre que suceden operaciones sostenidas de esta manera hacen que exista una forma sistémica, en nuestro caso, que manejaremos a la literatura como subsistema, propondremos a la forma novela como comunicación artística que emplea el medio de la escritura dentro del acervo in-enlistable de novelas publicadas, las cuales constituyen su universo susceptible de ser enlazado recursivamente.

Autopoietico significa que el sistema es capaz -en la medida en que es-, de producir y reproducir por sí mismo los elementos y las estructuras que lo constituyen, mismas que utiliza para definir de esta manera su propia unidad y para marcar sus límites hacia lo que no son sus elementos, es decir hacia el entorno. Significa también que el sistema es autónomo en *un nivel radical*, no relativamente autónomo respecto al entorno, pues sus operaciones por medio de las cuales existe -y vive- son suyas y a su modo, no al modo de lo que sucede en el entorno; éste, si bien es su condición ecológica y le permite justamente la cerradura operativa, es el correlato necesario, se mantiene como el espacio sin distinciones propias, solo las que el sistema le atribuye mientras opera. Decimos que el sistema es salvajemente autopoietico, salvajemente autorreferente y salvajemente cerrado en sus

operaciones, porque no se trata de una idea admita el más o menos cerrado, como venimos sosteniendo.

Este es el carácter autónomo y cerrado del sistema que hace que los contactos que el sistema pudiera tener con el entorno no sean directos sino mediadas por la manera de ser del sistema, mediadas por un procesamiento interno dado tanto por sus estructuras como por el acoplamiento estructural que el sistema tenga desarrollado para con su respectivo entorno, y que lo capacita para observar y operar en y sobre el mundo de una manera y no de otra.

En el caso de los sistemas sociales, este procesamiento interno se da desde una dirección dada por un código binario que orienta la producción de información, con sus propios programas y con sus propios medios de comunicación simbólicamente generalizados (en adelante MCSG). Éstos últimos son el dispositivo técnico que permite el acceso ordenado ante la complejidad y simbólicamente pautado a ciertas posibilidades (Luhmann, 2007); se tratan de diferentes modalidades de contingencia esquematizada (o es verdadera o es falsa la comunicación científica; o tiene dinero o no tiene dinero para comprar; es un acto con apego a lo legal o que cae en lo ilegal; el organismo está sano o está enfermo; la obra de arte está estéticamente construida o bien no logra la construcción estética), y son lo que permite al sistema producir órdenes institucionales, directrices, a un nivel digamos macro, generalizado, que constituyen una superación de otras alternativas y sistematizan el acceso a complejas concatenaciones de acción que sin esos MCSG serían imposibles para la sociedad, contribuyen a hacer probable lo improbable.

Dichos ordenamientos son el medio que utilizan los sistemas sociales para proporcionar una más fácil orientación –una forma- ante la contingencia de otras posibilidades comunicativas, es decir, que el MCSG de cada caso sistémico hace más probable lo deseado y más improbable lo indeseado: por ejemplo, entender como pieza de entretenimiento la película *El Exorcista* (Friedkin, 1973), se aceptará y se visualizará, probablemente se disfrutará, como obra de ficción y no como la invocación al maligno, es decir, se comprenderá como una comunicación de entretenimiento y no como una comunicación religiosa. Sin el MCSG del arte, una obra de arte escrito como lo es la novela *2666*, que constituye un texto complejo que ofrece concatenaciones de acción en diferentes espacios selectivos contruidos ficcionalmente, y que implica y requiere una selección de comprensión particular, serían imposibles para la sociedad contemporánea. Los MCSG son parte de estructuras del sistema del arte que moldean la posible conducta de los lectores ante la obra, aunque también quedan probables las otras conductas.

El acoplamiento estructural habla de la manera en que un sistema autopoietico y operativamente cerrado se adapta a su entorno, en el cual encuentra los presupuestos fácticos y continuos que son necesarios para su existencia estabilizada también, pero los cuales son siempre seleccionados así, como presupuestos fácticos y continuos, por los propios mecanismos, estructuras y procesos del mismo sistema. Es decir, que en el entorno se pueden encontrar cualquier cantidad y calidad de elementos que pueden resultar o bien estimulantes, irritantes para el sistema, o bien, indiferentes, pero es el sistema el que, según sus estructuras dinámicas, su código y su historia evolutiva de selecciones, hace una reelaboración interna de lo que le causa o no le causa irritación proveniente de su entorno, de modo que, nos dice Luhmann, la irritación o el estímulo que pudiese presentar un sistema en realidad es *auto-irritación* que da lugar a la propia construcción de información que es usada internamente por parte del sistema. No todo lo que sucede en el entorno afecta, modifica, estimula, alerta, alimenta, activa, mueve, informa o llama la atención de los diferentes sistemas autopoieticos, sean sistemas biológicos, sociales o psíquicos. El entorno es fuente de estímulos hacia el sistema pero siempre y cuando el sistema así lo permita porque ya se encuentra diseñado evolutivamente para ello, es decir, ya es sensible a ello en la medida en que cuente con operaciones referidas hacia dicho estímulo, y en la medida en que se encuentre ya adaptado material y energéticamente a su entorno, de otra manera no podría existir. Así por ejemplo, si observamos el sistema social y dentro de éste al sistema ciencia con sus diferentes disciplinas científicas, sucede que el movimiento tectónico de las placas continentales es procesado como información altamente relevante para la geología, no tanto así para la sociología, que más bien se estimulará para procesar como información altamente relevante a las consecuencias sociales de dichos movimientos (comunicaciones sociales de todo tipo), o bien, la existencia social de una ciencia como la geología.

De modo que el posible contacto con lo externo de cada sistema es siempre contacto indirecto, filtrado y construido por sus estructuras y códigos. Lo directo son solo los contactos internos: comunicación con comunicación en el caso de los sistemas sociales y pensamiento con pensamiento en el de los sistemas psíquicos. Y más específicamente para el caso de investigación que nos atañe: comunicación artística literaria con comunicación artística literaria; comunicación amorosa con comunicación amorosa, comunicación científica con comunicación científica.

Las estructuras del sistema constituyen las condiciones que delimitan el ámbito de posibles relaciones de las operaciones comunicativas o pensativas. Este ámbito de relaciones entre elementos propios, en la medida en que se encuentren estables permiten relaciones con elementos nuevos o en

nuevas circunstancias, ya que lo novedoso es tal solo en relación con lo ya formado y estabilizado. La identidad del sistema indica y posibilita la combinación entre elementos nuevos. Hay relaciones entre elementos de manera estructurada si se definen de manera condensada los tipos de relaciones que éstos pueden tener, ya que no cualquier elemento se relaciona con otro, ni en el mismo modo, ni en cualquier momento, se requiere una constante repetición. En el interés de nuestra tesis, es el contexto literario comunicativo la condición estructural que se debe tomar en cuenta en la observación de novelas, pues hacia ellas es hacia donde se enlazan operativamente las selecciones novedosas de sentido del texto escrito, y es respecto a este acervo de obras literarias que se puede observar cada nueva novela, y considerar si son meras repeticiones o bien, innovaciones interesantes. Las novelas *Los detectives salvajes* y *2666* se enlazan recursivamente con el universo literario de novelas escritas, y no con el universo de leyes y constituciones del mundo, por ejemplo. Aunque ambos sean comunicaciones que se muestran socialmente en el medio de la escritura, se tratan de sistemas sociales diferentes, es decir, de esquemas de observación distintos.

Los elementos propios de los sistemas sociales son las operaciones de comunicación, los de los sistemas psíquicos son las operaciones del pensamiento, en ambas instancias guardan relaciones estables, estructuras que definen el ámbito de posibles relaciones recursivas en forma las expectativas de la comunicación, las cuales indican cuáles serían las comunicaciones esperadas y anticipadas en una determinada comunicación, y cuáles no. Nadie puede llegar a la ventanilla de un banco esperando tener una comunicación económica y cambiar un cheque pidiendo que el cajero le otorgue la bendición católica, o bien, esperando que le pida que pose como modelo para una pintura de acuarelas como requisito para poder de efectuar la operación bancaria.

Entonces, cuando un sistema responde a un estímulo que pudiese provenir del entorno es porque, por usar una figura, la estructura del sistema tiene la forma de un candado y selecciona del entorno lo que le parece que hará la suerte de llave que lo abre. Por lo tanto en el entorno podrán existir cualquier cantidad y calidad de estímulos pero todos ellos sin diferenciar, sin ser sentidos -distinguidos- como algo con forma informativa a menos que el sistema les proporcione forma, es decir, hasta que los seleccione con su propia manera de operar en el mundo. Hasta entonces es que los puede procesar como información y llevar a cabo su autopoiesis. Así que con su forma les da forma, los selecciona. De modo que el sistema se activa ante lo que sucede en el entorno solo cuando tiene lugar una auto-irritación del sistema. Ejemplos de auto-irritación de sistemas autopoieticos son: como cuando un gato se alimenta cazando un ave pequeña y no buscando inhalar el polen de una flor; como

cuando una ballena nada y se sumerge en aguas profundas buscando plancton y no brincando a la playa para reptar y buscar el agua de un coco; como cuando nuestra consciencia se ríe de un chiste y no de otro, o bien, de un chiste que no le hace gracia a otra consciencia; como cuando una tarjeta de crédito es recibida como pago en un banco, y no como una bendición gitana; como cuando una investigación sociológica hace sociología de la novela y no panfleto de propaganda en favor de la multiculturalidad. En todos estos casos sucede que, el sistema biológico-gato, el sistema biológico-ballena, un sistema psíquico-neurótico, el sistema-de-economía-bancaria-crediticia y el sistema-ciencia-de-la-sociedad, se autoirritan respectivamente ante el ave, ante el océano, ante las películas de Woody Allen, ante un crédito aprobado, o ante las novelas de Roberto Bolaño. Cada uno de éstos últimos, son llaves de los candados que constituyen en nuestra metáfora, las estructuras acopladas orientadas por códigos de sistemas orgánicos, sistemas psíquicos y sistemas sociales. Son éstos los que en cada caso se autoirritan y responden *a su manera* al entorno tomando al plancton, al chiste, al pago o a la novela como información que es utilizada internamente por parte de cada estructura del sistema en cuestión para mantener la posibilidad de su autorreproducción continua. Así es como se constituyen en alimento para un mamífero felino, en habitat en donde vive y se alimenta un mamífero marino, en chistes que llegan al inconsciente, en pagos aprobados por un sistema financiero, en objetos recortados y argumentados para una investigación sociológica. Son formas que se producen según la forma con que cada sistema en comento los selecciona dejando fuera todo lo demás.

En este esquema teórico de los sistemas operativamente cerrados planteado por Luhmann en su texto de *Sistemas Sociales* (1998), ningún entorno determina o incide directamente en el sistema, sino que es el sistema el que, según sus selecciones internas y sus estructuras acopladas, lo hace ser sensible y activar entonces sus operaciones presentes (porque cuentan con operaciones similares anteriores y delimitadas por ciertas combinaciones definidas entre elementos, y no otras), y procesar con ello más información disponible para el mismo sistema, limitado siempre ante su entorno y para sus futuras posibles operaciones de modo que “estabiliza las posibilidades de reproducción mediante condiciones limitantes de comprensibilidad de la comunicación y de modos de comportamiento aceptados” (Luhmann, 1998, p. 183). Esto es el acoplamiento estructural y la autoirritación de sistemas autopoieticos que habitan en entornos, a los cuales mantienen al margen de sí mismos por medio de sus propias operaciones. El entorno es fuente de posibles estímulos pero traducidos a información propia del sistema, el entorno proporciona temas o aspectos seleccionados para una novela, sí, pero traducidos a su forma, es decir son temas o aspectos novelados.

Hasta aquí estamos remarcado el carácter operativamente cerrado de los sistemas y la autorreferencia que se dan en los enlaces operativos recursivos a su interior, orientados a la reducción de complejidad. La heterorreferencia es una posibilidad de selección-observación de algo pero realizada como operación siempre en el lado interno del sistema. Esta distinción autorreferencia/heterorreferencia es importante para nosotros, pues la novela como operación del sistema del arte, y por lo tanto como obra de arte escrito, se especializa en hacer señalamientos heterorreferenciales pero sin ser visto este paso. La novela y el arte en general, son un tipo de ficciones que hacen de la heterorreferencia una forma que logra hacerse pasar como real, como si no fuera una construcción que implica selección y organización de algo referido del entorno. Con operaciones del propio sistema, el arte textual constantemente elige elementos del entorno en sendas construcciones internas que dan la impresión de capturar o representar de manera fidedigna o real lo seleccionado por ellas. Sobre esto destacaremos más adelante la importancia de la diferencia de la autorreferencia y la heterorreferencia de la novela.

### **1.2 Se forman formas dentro de las formas y códigos dentro de las formas**

La teoría de sistemas nos explica que los sistemas autorreferenciales, autopoieticos y clausurados operativamente, son sistemas que reproducen su propia distinción dentro de sí mismos (Corsi, et al, 1996, p. 184) (Dallera, 2011, p. 31-32), es decir, reproducen la forma dentro de la forma: se forman sistemas dentro de sistemas: "la diferenciación de sistemas es, por lo tanto, la repetición de la formación de sistemas en los sistemas en dirección hacia el aumento y la normalización de la improbabilidad" (Luhmann, 1998, p. 183).

Esto es el concepto de *re-entry*, el cual permite explicar cómo es que el sistema otorga forma según su forma, o dicho de otra manera, cómo es que el sistema reintroduce la distinción dentro de su espacio ya distinguido. Este paso, dice Luhmann, constituye el desbloqueo de la paradoja que se presenta cuando un sistema no se puede aplicar a sí mismo la observación con la que observa el mundo, por ejemplo, cuando el sistema ciencia que trabaja con el código verdadero/no verdadero no puede calificar -observar- a esta distinción como verdadera o no verdadera, solo la reproduce dentro de sí (realiza *un re-entry*) en forma de epistemología o reflexión de la ciencia (Corsi, et al, 1996, pp. 184-185).

Los sistemas sociales de Luhmann, además, tienen código: el código es la manera interna y tecnificada en que el sistema aplica una "regla de duplicación que permite relacionar toda entidad que



caiga en su campo de aplicación con otra entidad correspondiente" (Corsi, et al, 1996, p. 51). Cuando el sistema define y reduce todo lo que observa a solo dos maneras posibles de entenderlas (operación realizada para él que no presume que la realidad sea así para el resto), y cuando éstas se obtienen con una negación de la primera, sucede que, o es de una manera positiva, o bien, de una manera negativa pero con respecto al mismo código y no respecto a los códigos de otros sistemas, de modo que para comprender la manera en que un sistema procesa su propia información, nos dice Luhmann, es remitiéndonos a su propio código, no a referencias externas a él ni a supuestas sustancias o esencias de los objetos (Luhmann, 1998).

Así, guiado cada sistema por un código que orienta a su enlace interno, se da una serie de autocontactos con el lado positivo: verdad-verdad-verdad; bello-bello-bello; legal-legal-legal; publicable-publicable-publicable. El lado negativo, en cambio, sirve como punto de reflexión del código que da lugar a la posibilidad de que la comunicación en cada caso puede también llegar a estar en el otro lado: lo que hoy considerado verdad científica, mañana dejará de serlo, o bien, lo que hoy es considerado sin valor explicativo, mañana podrá ser demostrado en su verdad. Entonces, gracias a este dispositivo de codificación el sistema lleva todo a una "drástica reducción, que restringe la gama infinita de las posibilidades a dos únicas opciones relacionadas mediante una negación" (Corsi, et al, 1996, p. 52), permitiendo así la construcción y coordinación de expectativas y conductas con elevada complejidad por parte del sistema que observa al mundo o a sí mismo, en el mundo.

Este proceso lo que permite es elaborar información que "el sistema observa [en] sus operaciones y que define su unidad, pues le permite reconocer cuáles operaciones contribuyen a su reproducción y cuáles no" (Corsi, et al, 1996, p. 54). El sistema, al usar este código binario, aligera los procesos de elaboración de lo que para él resulta ser una información. Esta simplificación a dos lados hace que sea más abreviado e inmediato el otro lado de la distinción del código que con las distinciones de otros códigos de otros sistemas, de modo que:

Cada una de las operaciones orientada al código contribuye a fijar los confines del sistema en las relaciones de lo que le es externo y a especificar las uniones internas, de modo que recursivamente se crea un retículo de comunicaciones conexas que desarrolla una forma de independencia del resto de la sociedad (Corsi, et al, 1996, p. 54).

Éstas definen una manera de procesar y de valorar el mundo, la que cada sistema de función produce autorreferencialmente.

Luhmann señala que, son códigos de los sistemas sociales de función, los siguientes: en el sistema ciencia verdadero/falso; en el sistema del derecho legal/no legal; en sistema de la política poder/pérdida del poder; en el sistema del tratamiento de enfermedades sano/enfermo<sup>3</sup>; en el sistema de la educación: aprobado/no aprobado; en el de los medios de comunicación de masas: publicable/no publicable. Ahora bien, en el caso del sistema del arte, su código no se obtiene analíticamente tanto por el contenido de las obras de arte, sino por la suficiente diferenciación de su contra-código: ha sido un error por parte de la filosofía estética y la teoría del arte, dice Luhmann (2005), entender el código del arte con la distinción belleza/no belleza (fealdad, desagradable, caos, cacofonía), sino que, de manera operativa, las propias obras trazan su propia distinción *se acopla/no se acopla* (encaja/no encaja) en la construcción dentro de la propia obra:

Si se parte de las operaciones del sistema se puede cuando menos describir cómo surge el código, cómo se utiliza, cómo funciona. Toda operación (sea observación del artista, sea observación del espectador) referida a una determinada forma debe decidir si encaja allí o no encaja; si se integra a la obra emergente (o a la obra que se empieza a observar) con capacidad de enlace (Luhmann, 2005, p. 323).

Hay arte no logrado, arte feo, aterrador, siniestro, sórdido, arte aburrido, insípido, arte con formas rudas o que incluyen corrupción de las costumbres, arte conmovedor y abrumador, es decir, arte que sale y rebasa por mucho la orientación a partir de la consideración de la belleza, de modo que esta distinción ha sido abandonada en el desarrollo operativo de las obras de arte desde hace tiempo. Dice Luhmann, a pesar de los problemas de un nombre satisfactorio, el código del arte es distinguible del código de la moral y de otros códigos; una obra de arte convence por ser obra de arte y no por ser muestra moral, esto se resuelve en el oficio y no tanto en los escritos de filosofía o teoría estética (Luhmann, 2005, p. 323). Lo que marca cuál es el lado que posibilita la decisión y ésta a su vez, el enlace operativo dentro del sistema del arte, es la manera en que cada obra traza su propia manera de acoplarse, se acopla/no se acopla, es lo propio de cada posible serie de selecciones que se combinan en cada obra de arte singular. Seguiremos desarrollando este punto ya que es importante para poder argumentar que las novelas *Los detectives salvajes* y *2666* son comunicaciones que cuentan como

---

<sup>3</sup> Este es el único sistema cuyo enlace operativo se realiza en lado negativo de la distinción del código, ya que un cuerpo sano no estimula las comunicaciones del sistema (estudios, consultas, recetas, tratamientos, investigaciones), sino justamente un cuerpo enfermo. No tendría caso interesarse por el lado de la salud más que considerándolo como lado para la reflexión del sistema que busca información en las enfermedades o los dolores de los cuerpos.

obras de arte por el marco de referencia desde el cual se autolocalizan, por su uso del lenguaje orientado a la construcción de ficciones, por su estructura narrativa, por las imágenes que distingue, y por sus observaciones particulares sobre la existencia humana.

Ahora bien, estas observaciones generalizadas y tecnificadas binariamente se presentan como preferencias sociales institucionalizadas, esto es, con excepción del sistema de salud se prefiere el lado positivo del código: el sistema de la economía incluye y enlaza las comunicaciones que se encuentran procesadas por el lado positivo de tener dinero o ser propietario y no por su opuesto, ya que no tener dinero ni propiedad define la exclusión de las personas respecto al sistema economía<sup>4</sup>. Exclusión significa que las personas que pretenden participar no son relevantes para la comunicación propia de este sistema; el sistema de la ciencia incluye y enlaza las comunicaciones que se encuentran tematizadas en el lado de la verdad científica porque son susceptibles de ser referidas, a manera de información que usa, a anteriores y similares comunicaciones científicas y no del lado de las comunicaciones consideradas no verdaderas, es decir, que no han pasado la prueba del debate crítico entre científicos, las cuales más bien darán lugar a la posible reflexión del sistema ciencia; el sistema del arte incluye y enlaza las comunicaciones que son susceptibles de ser enlazadas a otras comunicaciones consideradas artísticas y no las del lado no seleccionado, aunque la audacia del arte incluye paradójicamente a la exclusión, de lo cual trataremos en el capítulo tres; el sistema de los medios de masas incluye y enlaza las comunicaciones (ya sean noticias, reportajes, documentales, publicidad o piezas de entretenimiento) que son consideradas publicables y no las de su lado opuesto, que más bien caería dentro de lo no publicable por no ser interesante y por no proporcionar información para dicho sistema.

Ahora bien, lo relevante de este carácter diferenciado de los códigos binarios de los sistemas sociales, es que brinda la posibilidad de realizar metodológicamente observaciones comparativas entre los diferentes subsistemas que, al realizar su función codificada y exclusiva, producen su propia manera de tratar -y de observar- a cada posible objeto, ya sea este, propio o externo a ellos. Cada subsistema de función observa y selecciona algo de los múltiples e interminables eventos que

---

<sup>4</sup> Pero nada más de éste, aunque ciertamente Luhmann explica que en una sociedad funcionalmente diferenciada, la inclusión es diferenciada y la exclusión es tendiente a la integración, las personas pueden efectivamente perder la capacidad adquisitiva o bien nacer en un contexto de precariedad, sin embargo, eso no significa que se pierda la salud en automático, o bien que se pierda la capacidad de conmoverse ante una sonata de Chopin. Luhmann explica que la exclusión de algún sistema hace que sea más probable que se esté excluido del resto: si se nace en una familia de escasos recursos será poco probable que los hijos de dicha familia tengan acceso a servicios de salud, o bien a una educación artística.

aparecen y desaparecen constantemente en el sistema general de la sociedad. Esta selección la realiza cada sistema de una manera que aparece orientada y limitada por su código y, lo que es igualmente importante, esto sucede en la sociedad, no fuera de ella en ningún caso comunicativo.

### **1.3 Observaciones de observaciones: sistemas simultáneos**

Los sistemas sociales pueden observar formas en el mundo y hacer referencias a ellas. Sus observaciones, que son eventos constantes y diferenciados, pueden ser respecto a tres objetos según Osvaldo Dallera (2011): cuando un sistema social observa a otro sistema social se llama prestación, cuando observa al sistema general sociedad se llama función, y cuando lo hace a sí mismo se llama reflexión (Dallera, 2011).

Cuando un subsistema social observa algo en su entorno o dentro de él mismo, los otros subsistemas que a su vez habitan en el entorno del primero, pueden observar ese algo que se está de manera simultánea pero de diferente modo que el primero; e inversamente, si miramos el punto de vista de alguno de estos segundos subsistemas, esto es, el cómo observan algo en su entorno o dentro de ellos, el primero será un subsistema habitante de los entornos de los segundos. De modo que se puede observar desde distintos sistemas que proporcionan una manera posible de observación, pero siempre se trata de una observación a la vez, sea propia o ajena, pues no hay una observación privilegiada o externa que observe todo, solo observaciones parciales, simultáneas o continuas pero todas ellas dependiendo de un sistema que observa, esto es, dependiendo de punto de vista del observador<sup>5</sup>. Tal como esta teoría entiende el concepto de observación, se trata de una focalización que elige algo al tiempo en que *deja el resto existente fuera*, incluyendo al propio acto de observar, es decir, si elegimos para su comprensión sociológica al escritor Roberto Bolaño, dejamos fuera todo lo demás inmediato del subsistema de la literatura pero también al resto del entorno donde habitan los otros subsistemas, y también dejamos fuera el propio acto de seleccionar de quien esto escribe, esto es, se deja fuera la propia observación que no puede observarse a sí misma, para ello se requiere de otra operación de observación dirigida a la primera observación, por lo tanto requiere tiempo y que al observar ahora a la observación realizada y no a lo primero elegido (el escritor Roberto Bolaño) se trata de una segunda observación: la que observa nuestra primera observación y el esquema de distinción que se empleó. En este juego de ir y venir entre una observación “directa” o de primer

---

<sup>5</sup> Son simultáneas si recordamos en que el sistema se distingue de su entorno pero no por ello el entorno deja de existir, solo quiere decir que quedó fuera de la observación de ese momento de un sistema, y en ese entorno habitan otros sistemas. Y son continuas si miramos la actividad de un subsistema que logra enlazar una comunicación -que observa algo- a otra del mismo tipo.

orden y una segunda que observa a la primera, lo que se busca no es que desaparezca la primera, sino que se puede penetrar en la primera para ver lo que ella no puede ver con su observación acotada: su esquema de observaciones. Esto produce ventajas que más adelante comentaremos.

De esta manera es que en el sistema sociedad existen diferentes observaciones y operaciones (Corsi, et al, 1996), o si se prefiere decir, diferentes valoraciones de cada comunicación que existe en la sociedad: la valoración -selección-, procesamiento y significación que realiza el sistema ciencia es distinta a la valoración, procesamiento y significación que pudiese realizar sobre "*el mismo evento*" el sistema de la política, o bien, el sistema jurídico, el sistema de la comunicación de la intimidad, el sistema de la religión, el sistema de los medios de masas, el sistema del tratamiento de las enfermedades, el sistema del arte, y así diferenciadamente, aunque justo por eso, no integradamente ni unitariamente. Precisamente es importante que este punto quede claro en sus consecuencias teóricas y explicativas: no existe "*un mismo evento*" para los diferentes subsistemas pues cada sistema observa lo que observa y produce lo que produce, y lo hace orientado por su manera de realizar un recorte de algo que deja fuera todo lo demás.

Cada sistema realiza sus operaciones de manera diferente pero simultáneamente a lo que los demás sistemas sociales también realizan. Podríamos decir, que su con su constante actividad, cada sistema opera con su tema. Y lo que es más, consecuencia de este modo de ser de la realidad de sistemas diferenciados, es que para la responder a la pregunta de qué es lo que existe como realidad, no se cuenta con representaciones unívocas de nada, y la idea de las referencias objetivas, únicas e inamovibles sobre algo externo a la mente de los seres humanos que fungiera como instancia de validación de lo que es real y verdad -para los seres humanos-, no se sostiene (Luhmann, 1998), así como tampoco la supuesta descripción correcta y verdadera de una realidad estable y que sería la misma para todos, sino que sucede que un sistema observa y recorta algo y esta operación lo distingue ante su entorno, que es el lado externo de la distinción en donde habitan los otros sistemas sociales y los no sociales, y cada uno de ellos realiza sus propios recortes de la realidad y esto lo hacen sin existir injerencia directa unos sobre otros, solo acoplados estructuralmente cada uno a su respectivo entorno o en relaciones de interpenetración<sup>6</sup>; de modo que entre sistema y entorno no existe ni una correspondencia punto por punto, como ya hemos dicho, ni tampoco una suerte de complementariedad entre sistemas, ni de oposición que se resuelva, ni de cohesión unificada, y lo que es verdad y real para un sistema no lo es en el mismo modo para otro. Los sistemas existen y conocen -

---

<sup>6</sup> Más adelante hablamos de esto así como de la co-evolución entre sistemas.

se acoplan a su entorno- por medio de diferencias entre algo que logra ser enlazado a otro algo del mismo tipo, cada sistema observa la realidad y la construye en el presente (Luhmann, 1998) (Dallera, 2011), pues su observación es una operación de cada respectivo sistema que habita en el entorno de otro sistema sin que se confundan, más bien, la cerradura operativa que cada sistema ha logrado, le permite –o no- transitar por entornos turbulentos, y una vez formado con estructuras suficientes para mantener su estabilidad e identidad interna, es capaz de mantener su límite ante la complejidad externa. En este constructivismo radical el conocimiento es un descubrimiento diferenciado de la realidad que se produce, sí, pero siempre en el sentido de una invención, inevitable y simultánea con datos externos, es decir, con lo que se busca describir. Si dichos datos no corresponden punto por punto con esa supuesta realidad externa como venimos insistiendo, este comportamiento de la realidad da cuenta de su carácter permanentemente contingente y sin teleología de por medio (Luhmann, 1997). Al conocer la realidad un sistema, contribuye a la producción de realidad, sin que sea capaz de controlar las consecuencias respecto a lo que otros sistemas podrán observar de él. Como lo señala Luhmann, la diferenciación de los sistemas produce la reducción de complejidad que realiza un sistema, aumenta la complejidad de ese propio sistema y de su entorno:

La diferenciación del sistema provoca, forzosamente, el aumento de complejidad del sistema global y viceversa, la diferenciación del sistema solo es posible si el sistema global está constituido por más y distintos elementos y si éstos se pueden enlazar a través de relaciones seleccionadas con mayor agudeza (Luhmann, 1998, p. 184).

Al seguir estas directrices teóricas de los sistemas sociales que reduciendo complejidad devienen en aumentos consecutivos de éstos, aplicadas al sistema del arte, entendemos que, Roberto Bolaño al escribir sus novelas bajo el criterio literario, observó selectivamente el mundo, y produjo una serie de operaciones literarias susceptibles de ser observadas multisistémicamente en la sociedad. Nosotros las observamos sociológicamente, la prensa las observa noticiosamente, la crítica académica las observa literariamente y la economía las observa en términos de ganancias por las ventas de sus miles números de ejemplares vendidos.

#### **1.4 Integración por diferencia**

Los sistemas existen, afirma Luhmann (1998), y un sistema es algo operativamente diferente a su entorno. Un sistema social es un conjunto entramado y constante de un tipo de operaciones específicas: las distintas operaciones de comunicación. El sistema general de la sociedad moderna

incluye a todas las comunicaciones: las organizadas en grandes y abstractas estructuras sistémicas (subsistemas sociales o sistemas de función), las que se forman a nivel de las organizaciones y las que se forman a nivel de interacciones cara a cara<sup>7</sup>. Esta teoría de sistemas sociales trabaja con la teoría de la diferencia entre sistemas, y no con idea de la correspondencia, ni la cohesión social, ni la unidad, ni la complementariedad y ni la síntesis entre sistemas como venimos insistiendo. La imagen de la sociedad moderna es la de la paradoja de la integración por diferencia (Berriain y García, 1998) (Luhmann, 1997).

Es la sociedad la que se constituye como retículo de comunicaciones conexas pero de tipos diferentes que se desarrollan en una forma independiente y operativamente respecto de su entorno y por ende, unas respecto a otras; eso es el sistema social en Luhmann, o dicho de otra manera, eso es la sociedad:

Una red comunicativa altamente abstracta que define poco más que condiciones extremadamente vagas para compatibilizar las orientaciones propias de los diferentes órdenes sociales. La integración social de las sociedades modernas no se basa en la aceptación de la <<sociedad buena>> como ideal, ni en la intersubjetividad de un consenso cívico moral, sino más bien en la aceptación de un conjunto de <<distinciones directrices>> como lo justo/injusto de las normas morales, la verdad/falsedad de los enunciados de la ciencia, aquello que es legal o ilegal según el derecho, la propiedad o ausencia de propiedad en la economía, la autenticidad o inautenticidad en la obra de arte, el poder o la ausencia de poder en la política, etcétera (Berriain, 1998, p. 242).

Se trata, pues, de un modelo sociológico de sociedad cuya “integración” se da por diferencia, esa es la paradoja de la sociedad moderna. Esta red comunicativa diferenciada a su interior existe previamente a cada comunicación operativa que acontece, de modo que cada que emerge una nueva comunicación, esta tiene posibilidades tanto de enlazarse o de no enlazarse con lo que ya viene dándose; si es así, dicha comunicación logra ser exitosa -comunicativamente se entiende como ella misma refiere- y llega a ser parte del acervo de comunicaciones relacionadas estructuralmente con el resto, pero si no se enlaza, será comunicación olvidada por parte del sistema en cada caso, quedando digamos en el estatus de ser recordada. De este modo, las comunicaciones en forma de novelas publicadas tienen tanto posibilidades de ser enlazadas exitosamente al resto del entramado recursivo

---

<sup>7</sup> Los movimientos sociales, si bien no tiene el estatuto de sistemas, cuenta en la lista de ámbitos de la realidad social diferenciada como operaciones en las que la sociedad protesta contra la misma sociedad.

—aquí entra el arte de la cita que trataremos más adelante—, o de no ser enlazadas, ello depende de que los novelistas que así lo consideren a través su oficio.

### **1.5 La tradición funcionalista y la comparación**

El análisis comparativo es posible de ser realizado y con él obtener ganancia de conocimiento si se considera desde este esquema teórico que parte de la diferencia funcional que existe entre los diferentes tipos de sistemas sociales (Corsi, et al, 1996). Pero hay que tener en cuenta que lo que se compara se especifica metodológicamente, así como también el punto de vista de comparación, el cual también es susceptible de compararse deliberada y controladamente con otro punto de comparación.

Ahora bien, la tradición funcionalista señala que la comparación no implica científicamente ninguna valoración moral o normativa, y específicamente el funcionalismo luhmanniano se aplica tanto a la observación de diferencias -al modo de que lo que existe en el sistema no se observa que existe en el entorno-, como a la formación de sistemas dentro de sistemas (Luhmann, 1998). Así, lo que se compara puede versar sobre diferentes aspectos, se puede observar comparativamente *entre* sistemas o al *interior* de un mismo sistema, y *desde* un punto de vista distinto a otros. Así, en los sistemas podemos conocer las diferentes maneras en que las selecciones comunicativas que han realizado operativamente se han estabilizado a pesar de que no era probable que ello sucediera, siendo esta estabilización una que sucedió entre otras varias posibilidades que quedaron fuera de lo seleccionado en determinados momentos (Corsi, et al, 1996) (Luhmann, 1998) (Dallera, 2011).

El método funcionalista es un método que parte de una teoría de la sociedad global, no desde un tipo de datos cualitativos o cuantitativos, y se especializa en especificar las unidades que se comparan o bien los puntos de vista desde los cuales se realiza la observación comparativa. Es capaz de generar preguntas, afirma Luhmann, cuyas respuestas nos ayuden a comprender qué tipo de sociedad produce estos hechos tan sorprendentes (Luhmann, 1994, p. 310), y con una exactitud de conceptos requeridos por el razonamiento científico, mismo que requiere que su método dé cuenta de qué tipo de sociedad produce hechos tan sorprendentes como el del programa de la vanguardia artística: "lo sorprendente del arte de vanguardia que hace precisamente de la *avanzada* el programa para la obra de arte" (Luhmann, 1994, p. 310).

Siguiendo esta estrategia de observación comparativa de elementos contingentes seleccionados intencionalmente, la pregunta que nos guía para nuestra sociología sistémica de la



novela como comunicación artística la formulamos en el marco de la teoría del sistema del arte de Luhmann que define a las series específicas de selecciones también específicas, producidas en el sistema de la sociedad estratificada, que dieron lugar a una sociedad diferenciada y dentro de esta, dieron lugar a su vez a un sistema del arte que tuvo lugar a partir de los siglos XVII y XVIII, el cual hizo posible algo que era improbable sucediera: la aceptación comunicativa y organizada recursivamente, de una serie de comunicaciones escritas ficcionalmente, sin utilidad, extravagantes y ornamentales, cuya referencia de comprensión no estaba dada en la vida cotidiana, sino en su propio universo ficticio de la literatura, y que además, dicha serie comunicativa resultó lograr un acoplamiento estructural con el sistema psíquico a través de comunicaciones capaces de no usar ordinariamente el lenguaje oral ni el escrito, sino que se trató de comunicaciones escritas artísticas que lograron ser altamente estimulantes de la imaginación, la auto-tematización de la conciencia y los sentidos sin la necesidad de recurrir al lenguaje ordinario.

Si se quiere decir en lenguaje de la sociología tradicional, preguntamos, debido a qué procesos se hizo posible el fenómeno del arte literario que estimula la imaginación y la intuición en la manera en que lo conocemos contemporáneamente y no de otras maneras? Afirma Luhmann que el análisis histórico se encuentra integrado en el análisis funcional de esta teoría, “para una teoría de la sociedad, no existe últimamente una historia independiente de la continua reactualización de su propia historia” (Luhmann, 2005, p. 14); y es por ello, también, que se trata de un instrumento de conocimiento de la complejidad que capta tanto el dinamismo así como la estabilidad. Luhmann explica este método comparativo de la siguiente manera:

Evidentemente, el método funcional no solo consiste en descubrir leyes causales con el fin de declarar necesarios (o suficientemente probables) determinados efectos, al existir determinadas causas. Por su parte la ganancia de conocimiento se opone prácticamente a las causalidades; consiste, más bien, en su comparación. Se puede lograr incluso, cuando las causalidades, en principio, solo se supongan hipotéticas y no suficientemente investigadas. No hay que olvidar, entonces, la hipoteticidad pura de las suposiciones causales, sino integrarla en la comparación. Se llega así a afirmaciones como la siguiente: *si (es realmente cierto que) las inflaciones resuelven relativamente sin conflicto los problemas de distribución (con las consecuencias secundarias que esto implique), entonces son un equivalente funcional de la planeación*. Solamente con base en tal estructura enunciativa parece que valga la pena investigar empíricamente las causalidades en las que está fundamentada. En este sentido, el

método funcional es, en última instancia, un método comparativo, y su introducción en la realidad sirve para abrir lo existente a una mirada de reojo a otras posibilidades. En el fondo comprueba relaciones entre relaciones: remite el objeto a un punto de vista del problema para poder remitirlo a otras soluciones del mismo. Por lo tanto, la <explicación funcional> no puede ser otra cosa que la expansión (en general) y la limitación (en concreto) de las equivalencias funcionales (Luhmann, 1998, p. 72).

El método comparativo de las funciones como método científico, es apto para la observación de la formación de estructuras dinámicamente estables en el mar de la contingencia pura: no era necesario que a lo largo de la historia de la sociedad se formase un sistema del arte desligado de las simbolizaciones morales de la religión o la política, pero tampoco era imposible. Ahora bien, la observación de lo existente pensado junto a otras posibilidades que no fueron seleccionadas, tanto entre los diversos sistemas que comunican algo de diferente manera, como al interior de un subsistema que presenta un estado actual pero que dejó en su recorrido evolutivo otras posibles observaciones que no fueron seleccionadas, la realizamos tomando como punto de referencia al sistema social general en el primer caso (sistema arte deja fuera las comunicaciones religiosas, las económicas...), y como punto de referencia al interior del sistema del arte (subsistema de la literatura no es subsistema de la pintura, y las formas comunicativas que tiene actualmente la novela no son las mismas formas que tenía en el siglo XIX), del entretenimiento (la industria del entretenimiento ha ido incorporando evolutivamente los diferentes desarrollos de los medios de comunicación de masas), de la economía (subsistema del las empresas editoriales emergió como mercado diferenciado y se estabilizó al volverse todo un mercado el de los libros con público interesado), o del derecho (la regulación jurídica de la propiedad intelectual es distinta a la de la propiedad industrial y se caracteriza por el reconocimiento de la obra cultural singular y producida por una persona con nombre y personalidad única).

Entender los tipos de selecciones que lograron modos de enlazarse unas a otras de manera estable y reiterada, y que llevaron a devenir estas relaciones en estructuras condensadas y probables cuando esto era improbable y no necesario, es el resultado de un modo de construcción sociológico del problema, pues dice Luhmann, "el verdadero rendimiento teórico que prepara la aplicación de los análisis funcionales se encuentra, por lo tanto, en la construcción del problema" (Luhmann, 1998, 73): la historia de la novela ha de ser vista como una serie de contingencias que iniciaron, desde el punto de vista de un observador, con la publicación de *El Quijote* como una comunicación escrita y publicada

de su propio tipo, y que empleó a la imprenta como requerimiento material que hizo posible la comunicación más allá de lo presencial y dio lugar al fenómeno de libros que dan lugar a otros libros en un entramado de libros del mismo tipo que se aluden interna y autorreferencialmente en la forma en que presentan su comunicación. La formación sostenida, reconocida, idéntica a sí misma pero que admite variaciones, de una forma de comunicación escrita cuyo acto, información y entendimiento versaba sobre historias inventadas, preocupadas por estar acopladas a sí mismas, es el universo de novelas como forma de abordaje particular de la existencia humana, del ser en el mundo, pero no desde los formatos comunicativos de la filosofía (más adelante continuamos sobre este punto).

En el primer capítulo de su libro *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general de sistemas sociales* (1998), Luhmann explica respecto a las particularidades y ventajas del análisis funcional.

Nuestra teoría de sistemas sociales no solo registra la manera en que estos sistemas se experimentan a sí mismos y a su entorno, sino que ellos así lo reconozcan, sino que además aumenta la complejidad social pues duplica la autocontemplación encontrada y que a los ojos del sistema observado es cubierto por medio de un procedimiento de reproducción y aumento de complejidad imposible para él mismo.

Y esto sucede así, continúa, porque la ciencia utiliza para su análisis abstracciones conceptuales que no comprenden las necesidades del conocimiento concreto del entorno y de la constante autoexperimentación del sistema observado, es decir, el sistema observado tiene su propia necesidad de conocer-observar su entorno y a sí mismo, y por más que el sistema observador ciencia se remita a utilizar el esquema de distinción de su sistema observado, este esquema serían observaciones y no las operaciones -ejecuciones autopoieticas- que lleva a cabo el sistema observado (de ahí la diferencia entre observación mediante el uso de un esquema y la operación autopoietica para un sistema que apuntamos arriba).

Hay incongruencia respecto de sus observaciones y las nuestras, y hay arrojamiento de complejidad sobre los hombros del sistema observado que no reconocerá en las verdades producidas sobre él en el sistema ciencia. El sistema ciencia le arroja más complejidad de la que le es accesible al sistema observado. Hace que su objeto sea aparentemente más complejo de lo que es para sí mismo.

En este sentido, las descripciones que realiza la sociología sistémica "exigen demasiado del orden autorreferencial de su objeto; corrompen sus evidencias intuitivas; irritan, desconciertan,

molestan y posiblemente destruyen cuando la letargia natural no protege lo suficiente a su objeto” (Luhmann, 1998, p. 74).

Entre el operador y el observador hay divergencias: de observación, de operación, de intereses, de consecuencias, de lenguaje, e incluso de tiempo. Sin embargo, la imaginación científica se parece un poco a la artística, y esto es en el sentido en que ambas proponen formas inauditas, extravagantes y audaces respecto a las formas sentido común, las cuales se encuentran cocidas a la practicidad de los resultados y soluciones y su superficialidad propias de la vida cotidiana. El arte produce formas inútiles para la vida cotidiana (imaginaciones, recuerdos, adornos, ficciones en las que el mundo del *hubiera* adquiere sentido), lo mismo que la ciencia produce formas y argumentos innecesarios y chocantes para la vida intuitiva cotidiana.

Dichas divergencias sistémicas tienen la forma de dificultades de comunicación, hablamos lenguajes diferentes, procesamos enlaces recursivos diferentes, contamos con entrenamientos teóricos diferentes, porque estamos comunicando en constelaciones de sentido diferentes.

Como objetivos metodológicos permanentes, tan permanentes que constituyen parte de la identidad del sistema ciencia de la sociedad, el análisis funcional que hemos planteado aquí realiza una caracterización del objeto y su problema en un doble sentido: por un lado, a) busca *esclarecer las estructuras latentes*, es decir, traer a la superficie lo desconocido, lo inconsciente e invisible para el objeto de estudio; y por otro lado, b) a lo manifiesto, es decir lo conocido y lo familiar, lo busca lleva al contexto de situarlo junto a otras posibilidades, es decir, lo que es evidente para las personas, *lo hace ver como contingente*. Con esto último, nuestro método logra exponer lo evidente como algo no necesario y de esta manera llevarlo a la comparación *¿debido a qué procesos ha sido de esta manera y no de otra?* Y al tratar esas otras posibilidades como contingentes, y sin respetar si el mismo sistema pudiera fijarse en el cambio correspondiente o no, en ambos casos -latencia y contingencia-, el análisis exige demasiado de su objeto, lo cual sucede “gracias al aparato conceptual perteneciente a la teoría de sistemas” (Luhmann, 1998, p. 74).

La complejidad obliga a la selección de modelos preferidos de la relacionalización que la estructura de cada sistema mantiene. El análisis funcional se separa, aparentemente, de esta necesidad de tematizar sistemas de objeto. Reconstruye las contingencias del sistema, a pesar de que incluso estas no pueden ser aprovechadas como tales. Le imputa grados de libertad a su objeto de los que no dispone él mismo. Compensa, sin embargo, esta sobrevaloración de la realidad, viendo

precisamente en ello su problema de relación. Refleja el contenido exigido a su análisis en su intelectividad. En el problema de la complejidad se refleja la diferencia entre autorreferencia en el objeto y la autorreferencia tanto en el análisis del sistema observado como en el que observa.

Por eso el análisis funcional se orienta por el problema de la complejidad y la contingencia y no por el del mantenimiento de las existencias.

Finalmente, en el libro *El arte de la sociedad* (2005), el análisis funcional es pertinente porque se orienta hacia un problema que se puede pensar como inmanente a su objeto, pero que al mismo tiempo se convierte de manera especial en problema comparativo:

*“exhibir estructuras comparables a pesar de las diferencias de facto existentes entre ellos. Las comparaciones derivan su fuerza cuando los ámbitos comparados difieren en todos los demás aspectos; entonces podemos destacar qué es lo comparable y cargarlo de una especial significatividad”* (Luhmann, 2005, p. 11).

Siguiendo estas pautas y lineamientos cognitivos comparamos lo diverso de las comunicaciones que existen en torno a la vida y obra de Roberto Bolaño, así como también explicitamos lo latente de los mecanismos de lo social, lo no consciente y que resulta extravagante para ellos, dentro de lo aparentemente necesario o evidente de la moderna forma novela. Buscamos demostrarlo en su contingencia y en su improbabilidad de su ocurrencia como comunicación reconocida y usada ampliamente.

Al obtener con ello enunciados que por su forma, lugar y modo de ser comunicados, buscamos que sean considerados bajo la forma simbólica de verdaderos -o no verdaderos- por el mismo público de científicos sociales que los considerará y criticará como información usable para la propia comunicación interna del sistema ciencia y del sistema educativo, o no. Nuestro entendimiento de la ciencia es la acotación de un espacio comunicativo de los conocimientos asegurados pero sujetos a juicio y revisión crítica, conocimientos seguros hasta nuevo aviso; en donde se espera la opinión informada como resultado de una comunicación que argumenta razonable y colectivamente por escrito o mediante comunicaciones presenciales (exámenes, coloquios, congresos).

### **1.6 Nuestro problema: Bolaño como autor autopoietico observador de la sociedad**

Ahora, nuevamente, pongamos las siguientes observaciones nuestras: una novela es escrita por el escritor chileno Roberto Bolaño radicado en España desde 1977, es presentada en julio de 1998<sup>8</sup> a la empresa Editorial Anagrama que decide publicarla. La escritura y publicación de una novela se trata de una comunicación que constituye una distinción inicial -elaborada con un conjunto de distinciones combinadas a su interior-, y que pasa a ser parte de una existencia pública como parte del acervo actual de novelas escritas y publicadas en habla hispana, a partir de su publicación se da por sentado su existencia y se asume como algo con lo que se ha de contar independientemente de sus posteriores valoraciones. Así nos dice Luhmann respecto al surgimiento de una obra de arte:

Cuando la diferencia es reconocida (y propuesta) como arte ya no puede desaparecer. En el arte la diferencia se vuelve (o no) productiva: aporta algo a la autopoiesis del arte o desaparece como desecho en el bote del basurero. En todo caso se distingue de la puesta en marcha de una comunicación lingüística por el hecho de que opera en el medio de lo perceptible y de lo imaginable, sin hacer uso de la especificidad de sentido del lenguaje. Se puede servir de medios lingüísticos -como en la poesía-, pero tan solo para destacar que de alguna manera no descansa solo en el entendimiento de lo dicho.

Dado que hemos partido de la percepción se presumirá que todo esto tiene validez tan solo para las así llamadas artes plásticas. Todo lo contrario: vale -y aun más dramáticamente por ser menos obvio- para todo el arte formado con palabras (Luhmann, 2005, p. 50).

Cómo se define socialmente lo que llega a contar cómo obra de arte y a quién o a qué es atribuible una obra de arte, son preguntas que merecen desarrollarse aun más y lo haremos en los siguientes capítulos. Solo queremos que en este momento de la tesis se observe que la sociología de la novela desde el punto de vista sistémico, es parte de una estrategia metodológica que ofrece ventajas y propiedades dignas de tomarse en cuenta. En este primer capítulo apuntalamos lo que en el resto de la investigación desarrollaremos y discutiremos. La teoría de sistemas con su distinción maestra del sistema y el entorno aplicado en distintos niveles y ámbitos, es capaz de observar a su objeto de estudio, de observarse a sí misma pero también de observar a dichas otras observaciones con resultados interesantes.

---

<sup>8</sup> Bolaño tenía el proyecto de la novela entre 1996 y 1997, solicitó la Beca Guggenheim, pero en mayo de 1997 recibió la notificación del rechazo de su solicitud.

Regresemos a nuestra estrategia: primera distinción, la escritura de un texto en forma de novela, consiste en una serie de comunicaciones literarias entendibles en un primer lugar en relación al propio libro (se lee una historia novelada y no un texto religioso), en un segundo lugar en referencia sistema del arte y su tradición literaria llamada novela hispanoparlante y/o novela en general; también puede ser entendible solo en referencia al sistema sociedad en general o a elementos dentro de él (el lector entiende lo que lee en la novela situando a esta en referencia no necesariamente al universo literario, sino que es libre de hacerlo en referencia a otros elementos como los que se especializa en contener la novela histórica o realista del siglo XIX, por ejemplo). La colocación de la referencia es un atributo del observador, y en el caso el arte, la misma obra es la que lleva al espectador a mirar el mundo con su propia manera de observarlo, con sus propias operaciones que permanecen invisibles, pero justo por eso permiten que el espectador del arte no observe la observación de la obra sino *con la observación de la obra de arte*, a menos que el observador se detenga y opte por observar la manera en que observó la obra de arte, por ejemplo, que se asombre por ver la manera en que narra el escritor y no lo narrado por él (Luhmann, 2000). A diferencia de las comunicaciones que corresponden a los diversos géneros artísticos, sean teatrales, fotográficas, cinematográficas, poéticas, musicales, etcétera, ésta es una comunicación que utiliza el medio de comunicación escrita producida en el medio de percepción visual, y cuya referencia principal de observación, comprensión y lectura, es la tradición literaria de la novela, inicialmente, misma que data desde la publicación de *El Ingenioso Hidalgo, Don Quijote* en 1615. La historia de la novela considera a dicha obra como el inicio de dicha tradición (Kundera, 1990) por ser una obra en la que ya se plantea un mundo moderno abierto – contingente- a la exploración humana y diferenciado: el mundo de las historias de caballerías es un mundo fantástico no regido por los criterios prácticos de la vida real ni por los criterios de verificación de la ciencia. Para el novelista Milán Kundera (1990), la novela es un producto de la modernidad y corre a lado de ésta, más adelante desarrollamos este punto.

La segunda distinción –la decisión de publicar dicha novela-, es una comunicación operada por el sistema organización en el que observamos a la empresa editorial Anagrama que, simultáneamente, es una organización entre varias en el interior de los diferentes mercados que existen al interior del sistema economía. En la medida en que significó para este sistema algo que puede ser vendible, ya que

cumple con los criterios propios de ser una novela<sup>9</sup>, es entonces una comunicación económica en la que se calculan inversiones que podrán reeditar en ventas y ganancias.

Dicha comunicación escrita, impresa y publicada en forma de libro, es observada, además, desde el punto de vista de la mercadotecnia y de la publicidad, de la promoción literaria y de la propaganda editorial mediante una serie de elementos propios del sistema de los medios de comunicación de masas (Luhmann, 2000), que, en el personaje preponderado de Roberto Bolaño, el escritor latinoamericano migrante y auténticamente, románticamente, entregado a su escritura, que vivió solo para escribir, se significó un motivo de atracción que reeditó en ventas para un mercado: el público interesado en la imagen bohemia de los escritores bohemios y sacrificados, con experiencias abismales que viven solo para su arte y que son los que valen la pena leer porque dicen algo genuino del arte, de la misma existencia y a través de sus vivencias.

Por otro lado, como ya lo hemos venido mencionando, esta novela publicada en 1998, ha sido objeto de selecciones operativas de otros sistemas de función: ha sido premiada, cuenta con miles de ejemplares vendidos, ha sido traducida a decenas de idiomas y ha sido objeto de estudios académicos en diferentes disciplinas sociales y humanísticas (incluyendo esta tesis).

De modo que aquí, con un esquema de observación e interés cognoscitivos, buscamos “describir fenómenos, analizar acontecimientos y explicar transformaciones” (Dallera, 2011, p. 14) respecto a los múltiples aspectos de *lo social comunicativo* que hay en nuestras novelas pero también en torno a ellas, es decir, podemos usarlo tanto a nivel de esclarecer cómo seleccionan y observan los diferentes subsistemas sociales a estas dos obras de Roberto Bolaño empezando por la selección que realiza el propio sistema del arte, pero también cómo es que lo observan otros sistemas de función y ligan o desligan su obra de su vida personal y su recorrido biográfico.

Nos interesa comprender el cómo a nivel literario, Bolaño produjo comunicaciones internas autorreferenciales y autopoieticas dentro del subsistema de la literatura y del arte -nuestras observaciones de segundo orden en torno al sistema del arte y al subsistema literatura-, cómo es el entramado recursivo realizado por él y cómo reproduce autopoieticamente a la novela. En este

---

<sup>9</sup> El mercado del arte ciertamente es un mercado pero los objetos que vende son particulares, vende objetos que antes deben ser considerados de valor artístico, ello solo se define con comunicaciones artísticas. También existen los riesgos de vender algo de poco o dudoso valor artístico, es cuando suceden las polémicas, las rectificaciones, las obras sobrevaloradas, o las disputas que veremos más adelante en torno a lo que cuenta como arte.



sentido, hay en su manera literaria de procesar historias de ficción, formas autorreferenciales que la crítica y academia literaria llama reescritura, intertextualidad, peritextualidad, metarrelato, alusión, insertarse en la tradición, ampliar y actualizar el género y otras formas más que veremos más adelante, que a nosotros nos resultan relevantes por ser justamente parte del funcionamiento autopoietico del sistema del arte: *Roberto Bolaño es un autor autopoietico*, aunque esta frase sea poco atractiva desde el punto de vista de la literatura. Además de esto, nos interesa observar lo que observan del mundo dichas novelas: el estado de automarginalidad en que se encuentran las generaciones de jóvenes escritores latinoamericanos de los 70's y 80's observable en *Los detectives salvajes*, según Juan Villoro (Manzini, 2002), así como las formas de violencia sistemática que produce la sociedad, posteriores a las masacres de la Segunda Guerra Mundial observable en 2666.

Siguiendo a Hugo Cadenas, Aldo Mascareño & Anahí Urquiza (2012), el carácter universal de la teoría de sistemas sociales de Luhmann no radica exclusivamente en el número de casos y aspectos que la teoría es capaz de explicar, menos aún en una declaración normativa acerca de la necesidad histórica que una teoría supuestamente predice, sino en el desarrollo de:

Conceptos y teoremas suficientemente generales para captar la unidad de lo diverso en la sociedad (como con el concepto de comunicación o el teorema de la diferenciación), y a la vez, suficientemente específicos para describir y explicar las diferencias que en ella se producen (distintos sistemas, distintos observadores, policontextualidad de descripciones) (Cadenas, et al, 2012, p. 13).

Así como en su capacidad de auto inclusión en la propia descripción de su objeto de estudio (Cadenas, et al, 2012).

La sociología sistémica de la novela, entonces, asume y esclarece que la suya es una descripción junto a otras, no es aparte ni privilegiada, sino diferente a otras observaciones que en la sociedad pudiesen darse respecto a un objeto de observación (la comunicación general novela – subsistema literario- y específicamente la de Roberto Bolaño hecha en *Los detectives salvajes* y en 2666), y que gracias a sus atributos provenientes las diferentes teorías que incluye<sup>10</sup>, ofrece la posibilidad de devolverle la forma a la misma sociedad que la está produciendo, esto es, de ofrecerle

---

<sup>10</sup> Teoría de la distinción, teoría de la evolución, teoría de la comunicación, teoría de la observación, teoría de sistemas.

una imagen de su modo de ser, al devolverle la mirada que en un primer momento no es capaz de ver la propia sociedad, sino que requiere de una observación de segundo orden.

Al ser una teoría dispuesta a explicar *toda circunstancia social* (Luhmann, 1998), acepta ser sometida a prueba no solo una parte o nivel, sino que con su pieza intelectual de la comunicación y de la diferenciación de sistemas, es capaz de captar el nivel de la universalidad comunicativa y de sus formas o niveles específicos, de modo que no es el artista ni ninguna otra instancia social como la crítica de arte, quien pone los objetos de estudio a la sociología del literatura, más bien, esta selecciona, enlaza y construye en un acto operativo su problema de estudio para un público inicial que son los pares del sistema ciencia, los mismos científicos sociales<sup>11</sup>, aunque también el resto de observadores harán sus respectivas observaciones desde su esquema de observación.

Siguiendo estos principios teóricos, sucede que, al arte ningún otro sistema le pone ni impone los temas, los criterios, los intereses, los estilos, los géneros, los medios, las estructuras o las posible combinaciones de selecciones usadas, nadie más le impone o le niega las formas autorreferenciales operativas que es capaz de desarrollar para que con ello pueda continuar la construcción de su realidad propia, que es una realidad ficticia (deliberadamente construida) respecto a la realidad real; si el artista inventa una realidad y de considerarlo así, no es determinante que desee con su invención y su actividad postular un ideal de vida, un ideal de ser o de lo que sea que quiera sentir o provocar sentir en su público anónimo o no, ya que ello, sus intenciones personales, sean convicciones filosóficas, políticas o escatológicas, no son determinantes para la creación ya que se encuentran en su conciencia<sup>12</sup>, sino que, para que sea una obra, buena o mala, seductora o aburrida, trascendente o irrelevante, revolucionaria o conservadora, lo que cuenta es que sea una comunicación para empezar, que sea pública, que sea accesible a otros, ¡que sea social! y, posteriormente ésta se debate en todo el entramado comunicativo existente al momento, tanto el de las propias obras que se aluden recursivamente entre ellas, como en el de los círculos comunicativos que versan *sobre* las obras, los críticos y especialistas de diverso tipo. Si en el momento de su nacimiento no se considera así, queda a la posible disposición de posteriores revaloraciones.

---

<sup>11</sup> El público de los científicos son los mismos científicos (Luhmann, 1995). Esto no quiere decir que nos desentendamos de las consecuencias de nuestras afirmaciones, solo alude al problema de que ningún sistema es capaz de controlar o definir todos los modos en que sus comunicaciones han de ser comprendidas.

<sup>12</sup> Más adelante discutimos este punto de qué tan relevante es la subjetividad para la consideración de las obras de arte.

Entonces, sobre esta teoría sistémica luhmanniana planteamos una manera de concebir la actividad de investigación científica que mediante comunicaciones orientadas por una teoría, que se plasma en documentos de investigación, que está dirigida a colegas científicos, que desarrolla una metodología capaz de estar orientada hacia el horizonte que constituye la sociedad global moderna que es por necesidad contingente (Luhmann, 1997), afirmamos que desde nuestro sistema ciencia construimos la forma investigación sociológica sobre la forma de comunicación novela, si se quiere decir, sociología de la novela. Y las distinciones codificadas del sistema ciencia de la sociedad son comunicaciones afirmativas de este tipo:

*-si es verdad que, en la teoría de la sociedad producida desde el paradigma de la teoría de sistemas, la novela es una comunicación operada desde el sistema del arte -en su diferenciación interna llamada subsistema de la literatura-, entonces las novelas Los detectives salvajes y 2666 del escritor chileno Roberto Bolaño, son una serie de comunicaciones de arte textual escritas autorreferencial y autopoieticamente, pues son comunicaciones operativas dentro de un sistema, el artístico; y también,*

*-si la forma de comunicación escrita y difundida en libros impresos ha sido un resultado evolutivo improbable del sistema social general, entonces el uso comercial, educativo y artístico de los productos de la imprenta, ha sido gracias a selecciones estabilizadas por parte del sistema de la economía, del educativo y el del arte que la usan, respectivamente, para su comercialización como producto consumible por parte de un público interesado en leer ficciones; para la difusión y discusión de conocimiento de análisis en general y literarios en particular; y para la producción de obras de arte escrito en formato de libros, sean estas novelas, poesías, cuentos, ensayos; y también,*

*-si la imprenta es un medio de comunicación que amplía las posibilidades y formas en que ésta se da, y lo hace en un grado elevado al afectar las dimensiones espaciales, temporales y sociales del sentido, entonces la novela moderna que usa la difusión impresa hace que la publicación, las ventas masivas y lectura en soledad sean fenómenos igualmente sociales, por lo tanto susceptibles de ser estudiados por una teoría sociológica como la teoría de sistemas de Niklas Luhmann; y también,*

*-si el sistema del arte es una forma específica de observación de la misma sociedad a partir de ficciones (posibilidades excluidas), entonces, las observaciones puestas en las novelas Los detectives salvajes y 2666 de Roberto Bolaño, constituyen miradas sobre la sociedad moderna; y también,*

*-si el método funcionalista se interesa por colocar a los diferentes fenómenos comunicativos en el sistema de la sociedad global, al estar observando las observaciones de dos de sus productos, entonces estas obras de arte nos dicen algo de la sociedad lo mismo que de la sociedad que lo hace posible.*

¿Qué contienen estas miradas que dicen algo específico y singular sobre la sociedad moderna?  
¿Qué nos dice la literatura de Roberto Bolaño sobre nuestra sociedad moderna del siglo XXI que no puede ser dicho de otra manera?

A todo esto está dedicada la investigación de nuestra tesis, pero debimos clarificar inicialmente las características de nuestro instrumento de observación orientado por la teoría de sistemas y por la metodología funcional ubicada en el análisis de referencia del sistema ciencia de la sociedad, para que desde ahí podamos construir tales hipótesis que entonces serán una serie de operaciones que igualmente constituyen comunicaciones en la sociedad, aunque como venimos insistiendo, comunicaciones científicas distintas a las comunicaciones de crítica literaria, a las comunicaciones económicas, a las jurídicas y a las publicitarias, y que pudiesen estar todas ellas activadas por la manera en que cada uno de esos sistemas se autoirritan ante las novelas *Los detectives salvajes* y *2666*.

Dicha estrategia metodológica es importante de señalar por la precisión que toda ciencia demanda y es capaz de dar.

### **1.7 La observación, sus sistemas y las consecuencias**

Pero antes de terminar este capítulo y para poder explicar mejor la relevancia del interés comparativo del método funcionalista, indicaremos un poco más lo que es la observación, su carácter contingente así como su realidad operativa, sea en el terreno de la conciencia o en el de la sociedad, pues esto es importante para nuestra distinción sobre el sistema arte, las comunicaciones *sobre* el arte (dadas en su entorno), y el sistema la conciencia (experiencias individuales) como el sistema presupuesto por parte de las comunicaciones del arte.

En esta teoría científica quien que observa es siempre el sistema, ya sea el sistema biológico, el psíquico o el sistema social (Dallera, 2011), con sus respectivas y diferentes maneras de seleccionar e indicar algo, es decir, de focalizar discriminadamente y con sus exclusivas operaciones autopoieticas

que realizan el encadenamiento en y desde el lado seleccionado: células, pensamientos o comunicaciones, respectivamente.

La observación, es una selección focalizada realizada por algún sistema que se diferencia de algún entorno a través de su propia operación, no por algún ser humano que focaliza vía su visión ocular (Corsi, et al, 1996) (Berriain, 1999) (Dallera, 2011) (aunque también la conciencia podría observar vía la percepción visual). Si se insiste en este punto de considerar al ser humano como el que piensa, como el que observa o como el que hace la sociedad, será entonces un ser humano que piensa (hablemos entonces de sistema psíquico) y observa desde y con una serie de selecciones propias de su sistema psíquico, o bien, un ser humano que participa en la comunicación (hablemos entonces de sistema social) la cual se encuentra organizada en una serie de distinciones estructurales diferenciadas entre ellas y secuenciales entre sí, mismas que existen previa e independientemente a la comunicación que se va a enlazar y que definen los términos en los que la persona y sus comunicaciones han de ser relevantes o no para cada sistema de comunicación en cuestión, es decir, que definen los términos en los que la persona ha de tener posibilidades de participar en la comunicación, o bien, en los que ha de ser excluida de ella. La existencia ya organizada de las circunstancias estructurales en las que, por decirlo así, cae cada nuevo evento comunicativo, es independiente de lo que las personas piensen de ella, de lo que ellas sientan o más aún, de lo que ellas decidan en lo individual, pues se trata de el orden social que existe en su propio registro como realidad emergente, la cual está por encima de la conciencia según explica la máxima sociológica que viene desde Marx<sup>13</sup>.

El concepto de observación entonces no está referido a una actividad que pudiera realizar exclusivamente el ser humano, por lo que una centralidad antropológica y *egológica* no tiene el significado ni el lugar protagónico que se aprecia en anteriores teorías sociológicas, filosóficas y del pensamiento humanista occidental en general que, afirmadas y centradas en el concepto de sujeto, de conciencia o de razón, realizan descripciones de la realidad físico natural y/o social a partir de ideales, ilusiones o proyecciones humanistas. La idea veteroeuropea del ser humano como sustento, como forma descriptiva y normativa de lo social, queda rebasada por subjetiva y por proyectar sobre lo que

---

<sup>13</sup> Prácticamente es toda la sociología que viene desde el siglo XIX la que sostiene una idea similar, aunque para ser más precisos, lo hace en diferentes pistas teóricas, sean éstas, por ejemplo, desde las muy marxistas condiciones históricas no elegidas por ellos, pasando por la realidad *sui generis* durkheimiana o el orden equilibrado del sistema social parsoniano, hasta las funciones latentes mertonianas y los demás formulaciones teóricas sociológicas, por lo que Luhmann no estaría diciendo nada nuevo ni descabellado, solo lo está explicando de manera sumamente precisa con su gran arquitectura conceptual y por lo tanto contundentemente con precisión técnica.

desea conocer su propia forma, y por no haber sustentado una explicación de que quien conoce a la sociedad es la misma sociedad: comunicaciones que describen a otras comunicaciones. Una descripción de este último tipo corresponde a una forma de descripción en la que sociedad se orienta por formas descriptivas heterárquicas, ya no jerárquicas (Dallera, 2002, p. 11).

Más bien, por un lado, son los sistemas psíquicos de los millones de seres humanos los que observan algo en su entorno o dentro de sí mismos al percibir y al otorgar forma a eso que perciben: sonidos, sensaciones, visualizaciones, ideas, imaginaciones, sentimientos, emociones, recuerdos, ensoñaciones, pesadillas, ilusiones o pensamientos, siendo todas estas percepciones a modo de distinciones gobernadas por el pensamiento interno que distingue entre lo propio y lo externo en un juego de alternación entre autorreferencia y heterorreferencia -pero realizado internamente, siempre- distinciones tuyas son también sus ideas aprendidas y generadas sobre objetos propios o de su entorno, y lo hacen desde sus particulares estructuras: sus individualidades únicas y singulares que otorgan forma y organización son las que hacen que la experiencia de percepción se dé en la individualidad del sistema psíquico “creador y redescomponedor de formas [...] a modo de espacio combinatorio riquísimo en posibilidades propias” (Berriain y García, 1998, pp. 235-236). Las conciencias funcionan de manera cerrada en sus operaciones, nadie puede pensar con pensamientos propios en la conciencia de nadie más, señala Luhmann, aunque dicho sistema se encuentre en una relación de acoplamiento estructural respecto al sistema social, más bien, la interpenetración y la irritación es la que los vincula sin afectar la cerradura operativa de ambos.

Por otro lado, son las distinciones de los diferentes subsistemas sociales las que observan la realidad propia o ajena por medio de comunicaciones, mismas que, si logran enlazarse, operan produciendo posibilidades de enlaces comunicativos del mismo tipo, es decir, la observación es la actividad operativa de la que están constituidos los sistemas y que los demarca de sus entornos. La sociedad es el mar global de las posibles formas de contacto social, es la sociedad misma sobre la cual se pueden seleccionar formas comunicativas de muy distinto tipo –observaciones comunicativas- y participar en la comunicación con sentido. La sociedad moderna incluye todo un repertorio de diferentes tipos y niveles de comunicación como veremos en el capítulo 2.

De modo que, como dice Luhmann, a los seres humanos les quedan dos caminos, o participan en la comunicación (emerge el sistema social), o bien, observan desde su conciencia (se activa la experiencia del sistema psíquico). La conciencia puede buscar, si así lo decide, comunicar sobre sus pensamientos, sensaciones y percepciones usando como medio para ello algún tipo de comunicación:

lenguaje oral, escrito o de cualquier otro tipo, pero dichas comunicaciones una vez comunicadas ya no son los pensamientos, sensaciones o percepciones, son comunicación, por lo tanto, son parte del sistema general sociedad y están sujetas a las reglamentaciones que una actividad social supone, (nadie puede decir cualquier cosa en cualquier lugar o situación sin cargar con las consecuencias igualmente sociales que esto trae consigo). La observación social de seleccionar comunicaciones mediante otras comunicaciones sucede al mismo tiempo en que construyen la sociedad. La observación comunicativa es creación comunicativa misma que da lugar a la aparición de los sistemas sociales.

Aunque sistema psíquico y sistema social usan al lenguaje como medio de sus respectivas operaciones, cada uno lo hace de manera diferente: el sistema social de comunicación usa al lenguaje como medio principal (Luhmann, 1998), sí, pero junto a otros medios, para enlazar comunicaciones que se enlazan a otras comunicaciones *en escenarios sociales, con requisitos y consecuencias sociales*, elementos éstos que no son los mismos que aplican para las operaciones del sistema psíquico, donde los pensamientos, sensaciones o percepciones de una persona se enlazan con otros pensamientos, sensaciones o percepciones, ya hay estructuras que permiten el enlace con sentido en cada uno de los sistemas. La actividad interna, por ejemplo, puede estar ocupada en pensamientos impresentables socialmente, puede estar fascinada con pensamientos y fantasías imposibles de realizarse en la socialidad y materialidad del mundo, pero sucede esto siempre y cuando la estructura que provee de la pauta relacional del propio sistema lo permita, y con consecuencias interiores que esto trae. Los límites, requisitos, formas y consecuencias operativas de cada uno de estos sistemas son de distinto tipo, y esto es importante analíticamente.

Para que una comunicación sonora o visual pueda tener sentido y ser comprendida, y por lo tanto para tener posibilidades de ser enlazada a otra comunicación del mismo tipo, tiene que cumplir con requisitos sistémicos estructurales que corren por cuenta propia, o bien, si es novedad, ha de lograr ser seleccionada y estabilizada por algún sistema social que así lo disponga. Sucede que la comunicación requiere que las consciencias se encuentren interesadas en participar (aunque sea observando-entendiendo la comunicación, tal como sucede en la lectura solitaria), los diferentes sistemas sociales modernos estimulan de distinto modo a las múltiples consciencias con sus pensamientos, fantasías, sensaciones e ideas que en otro tipo de sociedad no habían tenido lugar y por lo tanto no habrían sido estímulos para las consciencias. Pero esta presuposición de sistemas y esta relación de independencia y dependencia entre consciencias y comunicación, no quiere decir que

exista una relación de determinación unidireccional por parte de alguno de los dos sistemas hacia el otro. Dice Luhmann a propósito de la diferencia y relación entre estos sistemas en *La forma persona*:

Por «interpenetración» debe entenderse que un sistema autopoietico presupone las realizaciones complejas de la autopoiesis de otro sistema y puede tratarlas como una parte del propio sistema. Así, toda comunicación confía en las capacidades de atención y expresión de las conciencias participantes, si bien no puede intervenir en sus sistemas. Por «irritación» debemos entender que un sistema autopoietico percibe en su propia pantalla perturbaciones, ambigüedades, decepciones, desviaciones e inconsistencias, y lo hace en formas tales que puede continuar operando (en relación con esta cuestión Piaget había hablado, como es sabido, de asimilación y acomodación). La globalización (generalización) de la interpenetración es compensada por la irritabilidad del sistema y protegida contra una, en otro caso, excesiva y rápidamente creciente pérdida del acompasamiento. El resultado final es, por tanto, el funcionamiento ya ambientalmente adaptado de los sistemas autopoieticos, ya que mediante este doble dispositivo de la interpenetración y la irritabilidad se mantienen en la zona de posibilidades reales. Y esto ocurre sin que la autonomía autopoietica y la determinación estructural de la dinámica característica de los sistemas sea por ello menoscabada, pues se trata de algo que ocurre, exclusivamente, sobre la base de las operaciones del propio sistema” (Beriaín y García, 1998, pp. 242-243).

Con estas ideas cabría cuestionar la unidad, la especificidad y la determinabilidad del concepto *ser humano*, pues para empezar tanto los cuerpos como los pensamientos estarían fuera del foco conceptual de la comunicación. El constructivismo radical luhmanniano afirma que tales ámbitos de la realidad no es que existan por sí mismos con sus formas, ni que existan desde una propia materialidad que se impone a un observador, sino que *son* realidad siempre para un sistema que así la observa, que así lo selecciona como realidad con su forma, ya que aparece *en su pantalla de perturbaciones y dentro de la zona de posibilidades*. Desde el punto de vista de la teoría que concibe a lo social como comunicación únicamente, la realidad corporal humana se encuentra en su entorno (por eso es que no nos podemos comunicar con las células), y por lo tanto libre de ser observada por el sistema físico, químico u orgánico con sus respectivas operaciones. El ser humano tiene tanto una dimensión física natural, pero también una realidad psíquica y una realidad social, de modo que se reconocen realidades diferentes y no unificadas operativamente (Luhmann, 1998), en acoplamiento estructural,



interpenetradas y posiblemente irritadas unas con otras pero siempre y cuando así lo dispongan en su funcionamiento diferenciado.

De esta última realidad y solo de esta, se ocupa la teoría sociológica luhmanniana como sistema social, y coloca en el entorno a los cuerpos y a los pensamientos que no dejan de existir pero que se encuentran en otro orden y organización. Ellos son considerados presupuesto y requisito material y energético (sino el sistema comunicativo sociedad no podría existir) (Luhmann, 1998), pero no son ellos las operaciones comunicativas que buscamos conocer en su funcionamiento recursivo, sus historia evolutiva y su forma actual específica como un fenómeno empírico.

Más bien conviene trabajar el concepto de sistema (el estado de cosas construido) y entorno, ya que con él y su dinamismo es posible establecer con claridad los límites de la forma y por lo tanto del concepto; gracias a este se puede observar un proceso y no otro: el proceso de lo social o el proceso psicológico, o bien, el proceso biológico, y si se quiere las relaciones de diferencia que hay entre ellos.

Las diferentes ciencias ocupadas de cada uno de estos sistemas, tienen que definir teóricamente su propio significado para el concepto de sistema/entorno, de modo que por sistema, por su forma de operar y de trazar el límite frente al entorno se entenderá tal o cual entidad sistémica, dependiendo del punto de vista del observador en cuestión: sistema físico, sistema biológico, sistema psíquico o sistema social. Insistimos, no es que no exista relación alguna entre los sistemas diferenciados, sino que se trata de una relación de diferencia con su respectivo entorno como apuntamos arriba, y esta se puede especificar, así los conceptos de cerradura operativa, acoplamiento estructural, interpenetración, (auto)irritación, dependencia/independencia, autorreferencia/heterorreferencia, en fin, que en el entramado conceptual de esta teoría se va explicitando dicha relación de diferencia, pero lo que es importante y relevante es la afirmación de que no existe continuidad ni correspondencia entre los diferentes sistemas. Para la comunicación que se da a través de obras de arte que operan con sus propios medios y formas comunicativas (Luhmann, 2005), esto es relevante, ya que estimulan, irritan e interesan a la conciencia en diferentes modos a como lo hacen las comunicaciones de otros sistemas.

Ahora bien, siguiendo la afirmación abstracta y general de que una observación es una forma que se otorga por parte de un sistema a un algo seleccionado, y que además de esta existirían otras formas posibles pero que no fueron seleccionadas en ese momento por parte de ese sistema o por

parte de otros sistemas, encontramos entonces que hay tantas selecciones dadas como operaciones que realizan los diferentes sistemas en diferentes momentos, sean ellos, *específicamente*, los millones de sistemas psíquicos, o los diferentes sistemas sociales funcionalmente diferenciados y sus subsistemas, las organizaciones o las interacciones -o bien, los múltiples sistemas biológicos.

### **1.8 Observación de primer grado: mundo novelado o mundo investigado**

Observar es el operar del sistema desde una forma directiva inicial que constituye su esquema de referencia (Luhmann, 2007). Aunque no toda observación es operación para cualquier sistema sino solo para el propio, ocurre que solo en la medida en que tal observación es operación para un sistema contribuye a su autorreproducción, es decir, en la medida en que la observación es reconocida como operación propia, con la forma de su pantalla, por lo tanto como información utilizable para su autopoiesis y su autorreferencia. Por ejemplo, en el sistema ciencia observamos desde nuestro esquema de observación verdadero/no verdadero (observación de 1er grado) las operaciones que produce el sistema arte o el sistema de los medios de comunicación masivos (observación de 2º grado porque observamos sus observaciones), pero no producimos a estas segundas operaciones, no las operamos, solo observamos el esquema de operación de estos dos sistemas respectivamente, y lo hacemos con nuestras observaciones científicas, siempre, que en este caso sí constituyen nuestras operaciones que internamente *usamos recursivamente* vía una investigación que produce información organizada y enlazada autorreferencialmente a otras investigaciones y teorías científicas. El mundo se presenta para la ciencia en su pantalla como espacio para ser investigado vía recortes comunicativos científicos.

Y viceversa, el sistema arte puede observar formas con el esquema del código se acopla/no se acopla (Luhmann, 2005) (observación de 1er grado para el arte) las operaciones producidas en el sistema ciencia (observación 2º grado para el arte), pero no operarlas pues no produce operaciones (comunicaciones) de verdad científica susceptibles de ser procesadas científicamente por parte de científicos en contextos de investigación científica, solo produce de obras de arte, es decir, comunicaciones artísticas (películas, novelas, poemas, pinturas, performances, fotografías, obras de teatro, óperas, sonatas, etcétera) que tal vez traten o versen, si así lo elige algún artista, *sobre* teorías científicas, *sobre* congresos y críticas entre científicos, *sobre* la historia biográfica de algún científico, *sobre* las consecuencias sociales de alguna verdad científica, o bien *sobre* los éxitos explicativos de la ciencia, por ejemplo, pero justamente lo hará, lo operará artísticamente, si no, no cuenta como obra de arte y no contribuye a su autopoiesis como sistema del arte. El mundo se presenta al sistema del

arte como un mundo susceptible de ser dibujado, fotografiado, escuchado, esculpido, representado, poetizado, narrado o novelado y etcétera, pero siempre *artetizado*. La ciencia se encuentra en el entorno del sistema del arte y viceversa.

Una realidad de sentido artístico implica comunicar-operar sin el uso necesario del lenguaje lingüístico oral o escrito, y abre posibilidades para formas simbólicas y de sentido en una connotación propia (Luhmann, 2005). Todo esto lo seguiremos desarrollando. Por ahora solo señalamos la dimensión real de la operación de observación que es de primer grado para el sistema del arte.

En estas operaciones de observación de primer grado se deja de fuera todo lo demás, y todo lo demás, además del entorno físico, químico, biológico y psíquico, son las otras distinciones de otros sistemas comunicativos orientados por otras distinciones iniciales y otros códigos, ya que se encuentran en el entorno del arte. Y queda fuera de la observación, además, el acto mismo de aplicar esa observación y no otra. Esto último significa que la observación tiene un punto ciego respecto a sí misma mientras está en curso, y que si quiere observar cómo es que ella observó, el sistema mismo ha de soltar la primera observación y cruzar el límite de su primera distinción para observar la primera observación que había trazado y entonces sí, observar cómo es que observó (o autoobservó) de un modo y no de otro. Esta imposibilidad de autoobservación mientras está en curso la primera observación, conduce a la paradoja de la ceguera observacional. Ante esta, la observación de segundo orden proporciona ventajas ya que, al ser *observación de otra observación*, penetra en lo que la primera no puede ver (Luhmann, 1998), sea ésta última realizada por algún otro sistema o por el propio sistema que entonces procede a autoobservarse con una observación de segundo orden; siendo el tiempo que le toma al sistema soltar la primera para dirigirse a la segunda, lo que impide caer en un juego infinito de observaciones de observaciones de observaciones, así como el marco de referencia operativo del sistema que produce información para él.

Con la observación de primer grado el sistema lo que hace es identificar objetos asignándoles *inevitablemente* una forma que es *su* forma, la cual se encuentra orientada por su distinción inicial. Esta identificación hace que el sistema observe objetos como propios del sistema (observa que poseen la forma de su pantalla) o como externos a él (observa que no poseen su forma, pero desde su pantalla), pero es esta una distinción realizada siempre en la parte interna de la forma y nunca en la externa (Luhmann, 1998). Este proceso de reconocimiento sucede cuando el sistema del arte comunica a través de sus mismas comunicaciones artísticas, que son las obras de arte: esto es arte/esto no es arte, siendo esta una distinción producida como comunicación interna operativa,

enlazada en su entendimiento y sentido artístico al resto de las comunicaciones producidas en el mismo entendimiento y sentido, es decir, enlazadas a una serie de distinciones propias, previas o contemporáneas, operadas como obras de arte y sin estar limitadas a un solo de medio comunicativo o de percepción que emplee. Tal serie de distinciones enlazadas recursivamente en sus temas, formas, sentidos, constituyen lo que es el sistema del arte: la constelación total de sentido de comunicaciones artísticas, todo el universo de obras de arte o dicho de otra manera, la historia *in-enlistable* del arte, la memoria del arte, el museo imaginario del arte, el mundo o los mundos del arte (Woodman, 1990). *In-enlistable* quiere decir que es imposible hacer un catálogo exhaustivo de lo que actualmente forma parte del arte, parafraseando a Luhmann, no se puede estar en todas partes del mundo donde los artistas crean cada día.

Dado que los límites del arte son ilimitados y como el entorno no le define las operaciones al arte, dicha definición tiene que ser interna y operativa por parte del propio sistema del arte. Definir qué es lo que cuenta como obra de arte es una pregunta –teórica en este caso- que habría de entenderse a partir de qué sistema es el que en un momento dado la realiza. Ante una posible respuesta hay que tener en cuenta que los artistas no se limitan en sus operaciones a dicha lista o alguna otra definición, ellos tendrán la suya y la sostienen por medio de sus comunicaciones-creaciones. Dicho de otro modo, lo que cuenta como obra de arte más bien se trata de una pregunta abierta que posiblemente asumen los diferentes sistemas sociales, pero principalmente el propio sistema del arte. Nos dice Luhmann sobre el arte:

El que no pueda haber una respuesta firme o que las respuestas cambien en el curso de la historia, no constituye ninguna objeción, sino que es algo típico sobre todo para el arte mayor, significativo. No se trata de un problema que podría ser resuelto con la consecuencia de que después ya no habría problema. Se trata más bien de una provocación para emprender la búsqueda de sentido y para lo cual las mismas obras de arte tienen preestablecidas más bien limitaciones y no necesariamente resultados (Luhmann, 2005, p. 49).

Dicho de manera abreviada y directa, el sistema del arte se ensancha y se modifica constantemente con cada nueva obra de arte en un movimiento evolutivo constante mientras se encuentre operando, “Lo decisivo —como en toda comunicación— está en que la diferencia información/acto de darla a conocer sea el punto a partir del cual se pueda enlazar otra comunicación de índole artística o lingüística” (Luhmann, 2005, p. 49).

Si bien es cierto que la pregunta social por lo que constituye al arte es amplia en el sentido en que para responder a ella se tienen que tomar en cuenta varias dimensiones del arte tales como el nivel simbólico de las obras de arte; su capacidad de autodescripción; los circuitos institucionales del arte; las habilitaciones comunicativas para la creación, ejecución y expectación del arte; las acciones y vivencias individuales del arte como experiencia tanto del creador como del espectador; lo cierto es que Luhmann acierta y organiza la discusión sociológica al demostrar que, si la universalidad de la comunicación como *la forma social* específica, contiene a todas las formas parciales y específicas comunicativas, el arte existe en la sociedad y las obras de arte son la forma comunicativa específica en que el sistema del arte observa y comunica, son la forma en que opera. El arte como sistema es una forma de observar el mundo por medio de sus obras que son observaciones de primer grado (operaciones) para tal sistema y observaciones de segundo grado para nosotros. Al hacer observar el mundo con la forma de su pantalla, el arte produce y construye el mundo del arte. En el capítulo 3 regresaremos a estos puntos.

Las observaciones de primer grado del arte emplean toda la gama de medios que cada género artístico ha desarrollado y empleado a lo largo de su historia evolutiva. El sistema del arte puede observar lo que desee del resto del mundo, pero siempre con su forma. Puede aplicar sus selecciones y observar el a su vez observan y construyen el mundo los otros sistemas, y puede en sus propias observaciones, autodescribirse. El sistema del arte se autoirrita ante el mundo concebido como un espacio sin marcas listo para ser observado-marcado por cualquiera de sus géneros y por cualquiera de los medios que cada uno de ellos emplea para producir percepciones visuales o sonoras, principalmente<sup>14</sup>. A Roberto Bolaño, maestro del manejo del medio de la escritura para producir formas escritas (títulos, imágenes narradas, frases, gramáticas, personajes, definición de situaciones existenciales, capítulos, tiempos de la narración, y más), le interesó el mundo como horizonte de historias susceptibles de ser noveladas, como poemas para ser escritos, como cuentos para ser contados, y en esas historias elegidas seleccionó al tema de la aventura y el mal, la amistad y la muerte, el primero en *Los detectives salvajes*, el segundo en *2666*.

En las páginas anteriores explicamos que como consecuencia de la cerradura operacional, no puede haber correspondencia punto por punto entre la descripción que realiza el sistema observador con el objeto que está observando. La descripción de lo que se está observando solo puede dar lugar a

---

<sup>14</sup> Sobre la variedad de las formas de percepción agregaremos a la vista y la escucha otras más en el siguiente capítulo.

un enlace-contacto interno en el que la coherencia o la incoherencia<sup>15</sup> de formas de sentido de cada tipo sistémico es la que cuenta y en la que dicha descripción que resulta de dicha observación, siempre es una forma interna de algún sistema.

Es así que la observación científica que realizamos sobre nuestras novelas elegidas, tiene lugar en un proceso de autonomía interior en que las maneras de observar-operar-comunicar de la ciencia de la sociedad son las que nos instruyen (autorreferencia), por lo tanto no se encuentran limitadas ni orientadas por las maneras de observar del resto de la sociedad, sean estas las del sentido común, o bien las formas definidas y justamente diferentes de los otros sistemas sociales de función, de organización o de interacción. Por esto, si bien pueden coincidir o no, nuestras observaciones sobre estas novelas con las de los literatos, las de los juristas o las de los medios de comunicación de masas, las de los amigos y enemigos de Roberto Bolaño o las de sus familiares, lo que buscamos es el enlace de tipo argumentativo con las observaciones de la teoría de la sociedad de Niklas Luhmann: "la sociología está referida a su propia construcción y no a la realidad", (Luhmann, 1994, p. 311). Y si hacemos uso de materiales históricos, noticiosos, ensayísticos, entrevistas, artículos literarios, o bien, documentales, a todos ellos los seleccionamos y organizamos como información interna, como datos de la investigación; los leemos con intención cognoscitiva y constituyen nuestros momentos para la heterorreferencia de nuestras comunicaciones. Tienen el papel de ser observaciones a las cuales observamos con nuestras operaciones de investigación.

Es debido a este principio teórico de cerradura operativa, que tampoco podemos controlar los usos (y abusos) de los entendimientos que cada sistema da lugar sobre las comunicaciones ajenas, o dicho de otra manera, "se sigue de la teoría general de la diferenciación funcional de los sistemas, la incapacidad de los sistemas de función por influirse directamente. Al mismo tiempo, su coexistencia incrementa su mutua irritabilidad" (Luhmann, 2005, p. 13). La función de la ciencia es la de resolver el problema de las comunicaciones que cuentan como verdaderas y las que cuentan como no verdaderas desde una teoría de la sociedad y con una metodología que localice el objeto de estudio en el plexo global de la sociedad.

Ante esto el resto de los sistemas sociales se autoirritarán con sus maneras, fines, entendimientos, o bien, serán indiferentes. La única relación directa que pueden establecer las

---

<sup>15</sup> La incoherencia, el contrasentido, lo caótico, lo absurdo o la contradicción, son formas de sentido usadas de modo especial y frecuente en las obras de arte justamente para producir sentido, paradójicamente, para llamar la atención de las conciencias del público espectador del artista. A los artistas del interesa producir sentido usando el contrasentido o lo que no tiene sentido.

observaciones-comunicaciones-escritas es la interna: comunicación científica con comunicación científica, por un lado, y comunicación literaria con comunicación literaria, por otro lado.

La misma consecuencia de la cerradura operativa, pero dada en el sistema del arte literario, es que las observaciones literarias contenidas y formadas en las novelas de Roberto Bolaño -o de cualquier otro escritor-, no coinciden punto por punto con los sucesos, hechos, fenómenos, situaciones, historias, acontecimientos, vidas humanas, ideas, recuerdos, fantasías o percepciones que tiene en mente al momento contarlas por escrito, o bien, que presumen haber sido verídicos y de las cuales ellos fueron testigos. Más bien, se trata de momentos de operación autorreferencial y de heterorreferencia temática.

Lo que hizo Bolaño al escribir sus novelas<sup>16</sup> fue expresar socialmente, o si quiere decir, transformó en comunicaciones legibles y entendibles bajo formatos públicos que ya vienen dándose bajo la forma social novela, aquello que le pareció *novelable* por medio de sus selecciones, y ya que nunca se puede decir *todo* sino solo seleccionar temas, frases, estilos, escenarios, espacios, tiempos, voces, ideas, argumentos, diálogos, estructuras, situaciones, etcétera. Escribir una novela implica seleccionar frases y formas gramaticales, estructuras, tiempos verbales, historias, pero sobre todo implica realizar referencias hacia otras novelas en las que se captan-recortan problemas o situaciones existenciales que es el asunto propio de la novela (Kundera, 1990), referencias hacia otros ámbitos de la literatura y hacia el sistema del arte en general. Siendo todas estas referencias realizadas con la propia comunicación escrita (universal) y de múltiples maneras (específicas). La combinación de estas formas y su presentación en novedades es lo que estudiaremos más adelante, así como las posibilidades de lectura individual a que dan lugar.

La preocupación por pulir su medio de expresión es de las cosas que más se ha dicho de Bolaño, tanto por parte de quienes lo conocieron como de los estudiosos de su obra. Para participar socialmente, sea cual sea que haya sido el significado interno para él, Bolaño tuvo que observar literariamente, es decir, tuvo que conocer, seguir, o tal vez modificar, los requisitos sociales de la comunicación en formato escrito y tuvo que ir a una empresa editorial para solicitar la publicación, o bien tuvo que enviarlos a concursos literarios. En ambas instancias leyeron sus cuentos o novelas como novedosos, tal vez, pero bajo la forma socialmente reconocida de novela o cuento, dicha forma estable es la que orienta las expectativas del lector frente a lo escrito. El arte es un sistema con requisitos

---

<sup>16</sup> Y que puede aplicarse a cualquier otro escritor.

funcionales y organización estructural que alberga la posibilidad de novedad respecto a lo que viene dándose dentro de él mismo, en un juego constante, complejo y refinado entre redundancia y novedad. Así se construye, vez a vez, el mundo novelado. Y en esta participación social poco importa el tipo de experiencias psíquicas que haya tenido Bolaño al momento de su creación, sino que lo importante fue -y es- los enlaces operativos comunicativos que activó. Las oportunidades psicológicas no coinciden con las oportunidades sociales (Luhmann, 1998, p. 243).

Regresemos un poco más al instrumento. Siempre que aparece una: distinción/selección/observación/operación, es porque un sistema específico lo produjo. Al trazar una *marca* sobre un espacio en blanco, el sistema *distinguió* algo diferenciándolo de todo lo demás, esto lo realizó mediante una *selección* que indicó uno de los lados y que constituye su manera de *observar* contingente -ya que pudo haber seleccionado el otro lado (aunque no cualquiera)-, y que da lugar a la constitución de su manera de *operar* como sistema, esto es, de existir autodeterminadamente, clausuradamente.

La observación es una selección que indica algo -un lado y no el otro- y deja fuera todo lo demás; la operación es la producción real y determinada si se quiere decir así, de una diferencia entre el sistema y su entorno y que da lugar a la autopoiesis del sistema: autoproducción de información propia del sistema para el mismo sistema y que lo limita del entorno (Luhmann, 1998). Del hecho de que la observación tiene poder constructivo, se deriva el hecho de que "describirla [a la sociedad] es también construirla" (Torres, 1996, p. 22)<sup>17</sup>, la descripción se realiza en lo descrito.

Esto es lo que nos permite pensar y escribir sobre el mundo como *mundo investigado*, el cual es un mundo organizado comunicativamente por las teorías, metodologías, conceptos y problemas científicos vertidos en libros, artículos, investigaciones, ensayos entre otros formatos.

### **1.9 Distinción del sistema del arte: la realidad ficticia**

Ahora bien, como hemos visto en este primer acercamiento a la observación de primer orden entendida como la construcción directa que realiza el propio sistema de su propia información y operación, Luhmann nos dice que "toda observación se vale de una distinción específica (por ejemplo, sistema/entorno o todo/parte, figura/trasfondo, medio/forma, etcétera) que le permite construir una

---

<sup>17</sup> Tal y como ocurre con esta tesis que como sociólogos escribimos: al describir una selección de la sociedad, también la estamos construyendo, pues nuestras comunicaciones escritas existen ya en la sociedad, en una universidad y en un circuito de argumentación científica, lo mismo que en el plexo completo que es la red de comunicaciones de la sociedad, no fuera de ella, es decir, no aplica el esquema sujeto/objeto.



red de ulteriores distinciones y obtener de esta manera informaciones de lo que observen" (Corsi, et al, 1996, p. 118).

En el caso del sistema del arte como observador, este opera con la distinción inicial *realidad real/realidad ficticia* como una forma de dos lados que da lugar a espacios completos internos de sentido (Corsi, et al, 1996) a condición de que simultáneamente quede fuera la otra cara de la forma real de la cual se demarcan (su entorno). Si observamos y disfrutamos de historias ficticias, es porque éstas constituyen recortes de sentido distinto al sentido de la realidad ordinaria, nos provee información diferente y convoca a la conciencia de manera diferente; es también a condición de que en su realización "siempre se lleve consigo lo no mencionado" (Luhmann, 2005), lo real de la realidad que queda fuera en ese momento, justo queda incluido en la exclusión de la realidad real. Se trata, insistimos, de conceptos de diferencia, no de unidad, o vaya, también es un concepto de unidad por diferencia.

La *realidad real/realidad ficticia* se tratan de formas de dos lados que se aluden recíproca pero excluyentemente, para que tenga sentido una tiene que diferenciarse de la otra y viceversa. Las ficciones son comunicaciones definidas que habilitan formas para la percepción que en la vida cotidiana no tendrían uso, por ejemplo el dilatar la lectura (Luhmann, 2005, p. 31) en un poema, la apreciación de un color en la pintura.

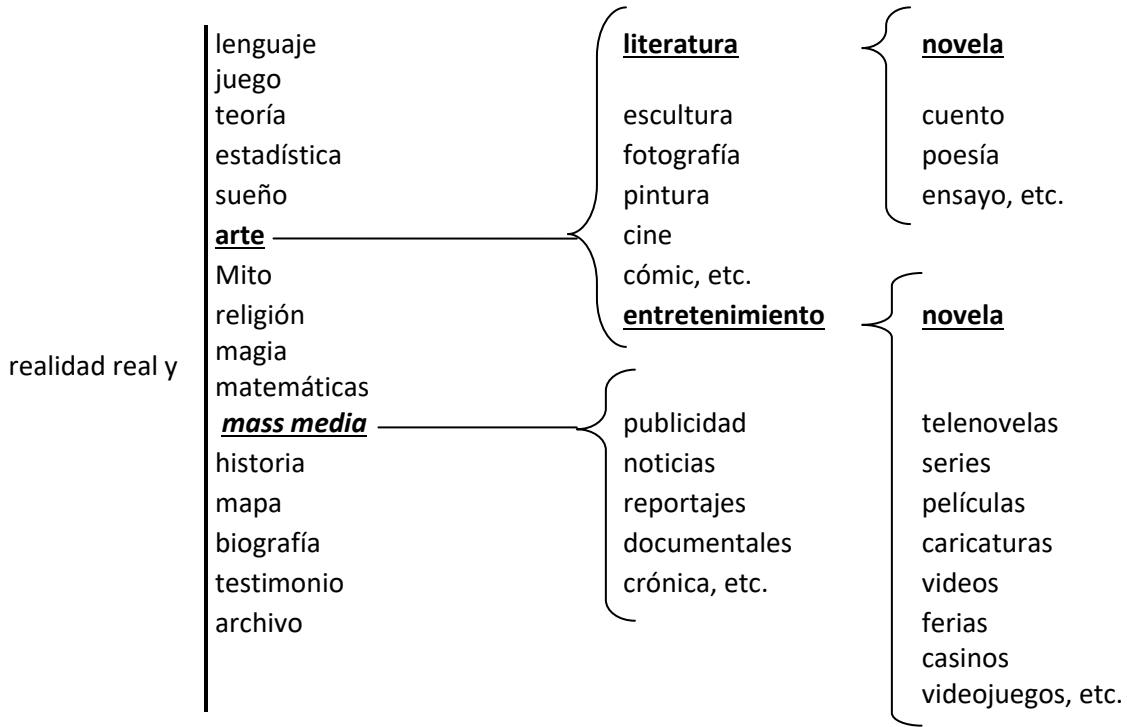
Tienen sus propios tiempos operativos, por ejemplo: los tiempos metafísicos de la deidad, los tiempos repetibles o pausados de los turnos en el juego, los tiempos aletargados de la contemplación del arte, los tiempos rapidísimos de las noticias y reportajes de los *mass media*, los tiempos colectivos y suprapersonales del aprendizaje de la ciencia (Luhmann, 1996), o bien, los tiempos movibles de la narración de una novela (Luhmann, 2002). En ellos se observan secuencias distintas de cambio y de combinación de sus formas.

El arte no es el único sistema que produce dichos fenómenos artificiales. La pregunta que acompaña a los objetos inventados o comunicados como lo son los del arte, es el *para qué lo hizo* (Corsi, et al, 1996) (Luhmann, 2005), la cual puede ser respondida de múltiples maneras dependiendo del sistema comunicativo que le da sentido al incluirlo en una red de recursividad.

Dentro de éstas otras ficciones humanas dadas en diferentes sistemas de comunicación, podemos encontrar también las siguientes formas comunicativas que se distinguen de la realidad real:

**Cuadro 1.**

**Realidad real y los diferentes tipos de ficciones<sup>18</sup>**



Cada una de ellas se trata de recortes, selecciones, artificios opuestos a lo que existe de manera real, a las cuales los diferentes sistemas sociales han dado lugar en sus ámbitos de comunicación particulares, dentro de ellos es que adquieren sentido dichas formas con sus propios requisitos y rendimientos comunicativos que involucran o estimulan de distinta manera a los sistemas psíquicos al comprometer e involucrar a la percepción de manera diferente a la que de ordinario acontece<sup>19</sup>. Generan espacios ordenados bajo la propia normatividad y lógica de estos universos

<sup>18</sup> Elaboración propia.

<sup>19</sup> La relación entre los tipos de comunicación y la percepción de la consciencia no es unilateral ni determinante respecto a alguno de ambos sistemas, y dicha relación no ha acontecido de una única manera, sino que ha variado, dice Luhmann, a lo largo de las diferentes formas estructurales que se han presentado en la evolución de la sociedad (Luhmann, 2005). Es decir, dado que las experiencias perceptivas son altamente plásticas, ellas albergan la posibilidad de reducir complejidad tanto en formas novedosas como en las ya usadas, y esto tiene implicaciones tanto para las propias consciencias como para los sistemas comunicativos que expondrán sus operaciones a sistemas psíquicos creadores y reordenadores de lo ahí ofrecido. Este proceso constituye una fuente, entre otras, de la variación comunicativa que puede devenir en adquisición estable para el sistema social. Señalamos esto como importante a propósito de una explicación sobre el papel de los genios de la sociedad y del

autoestructurados, de modo que se entienden en referencia al propio universo, no en referencia al entorno.

Pero esta distinción inicial se encuentra todavía en un nivel muy abstracto, ya que ciertamente constituye la distinción específica de este sistema social que aún es general y aplicable para todo el sistema del arte en el cual las otras distinciones formadas internamente (siguiendo la *re-entry*) también trabajan con ella. Los diferentes tipos de ficciones artísticas que han llegado a constituirse evolutivamente en secuencias comunicativas organizadas autorreferencial y autopoieticamente, son artificios diferentes por el medio de comunicación que se han especializado en desarrollar (gestos, movimientos, sonidos, imágenes, palabras, narraciones, objetos) y por las respectivas posibilidades de enlace comunicativas a que dan lugar, así como también por las posibilidades de activación de la conciencia, de ahí que haya, por decirlo así, artes que activan la percepción de los sentidos y artes que activan la imaginación. Cada una de ellas ha generado sus propias evoluciones y cuenta con sus respectivos acervos culturales, cada una de ellas tiene sus propios logros comunicativos que observan lo que ninguna otra comunicación logra observar y arrojar al mundo.

Por el tipo de materiales que utilizan como medio, dichas ficciones son: la ficción de la pintura, de la escultura, del cine, de la literatura, de la fotografía, de la danza, del performance, del cómic y muchas otras más, por lo que hemos de acotar y especificar a la ficción que constituyen las historias escritas y narradas dentro de la literatura en forma de novelas, cuyo material son las historias escritas en las que se seleccionan-recortan por medio de situaciones y personajes ficticios, situaciones existenciales encarnadas por personajes y sus acciones. Estas son sus selecciones, las cuales presentan en combinaciones originales. Las novelas son algo así como burbujas de sentido, usan personajes con personalidad y rasgos físicos o psicológicos acentuados que realizan acciones con sentido, y los colocan dentro de historias con sentido. A eso y no otra cosa es lo que se refiere Milán Kundera (1994) cuando lanza la expresión “lo que solo la novela puede decir”, a este tipo de recortes que comunican presuponiendo la actividad amplia de la conciencia, con sus sentidos, percepciones, imaginaciones, sentimientos, recuerdos, etcétera, no acotadas solo a lo racional.

En la medida en que para construir su ficción, las novelas emplean materiales lingüísticos escritos, estos inventan secuencias organizadas a manera de redes recursivas que internamente conforman series de combinaciones completas de distinciones existentes y presentes en la memoria

---

papel selectivo de las novedades que ellos ofrecen hacia ella, y a propósito también de la función del entretenimiento y el arte respecto a las posibilidades de vivencia individual.

del subsistema literatura, de las cuales el observador-autor<sup>20</sup> y/o el observador-lector<sup>21</sup>, se permiten obtener informaciones para referir lo que están leyendo o escribiendo, -aunque la referencia también la podrán tomar de otro punto de observación-. Pero eso sucede en el caso del lector, no así del escritor, de quien se espera que la referencia de sentido sea tomada del universo anterior y contemporáneo de novelas, de la literatura y del mismo sistema de arte en general, que funge como entorno inmediato interno a la literatura. De esta manera, haciendo acotación a la referencia inmediata de la novela (autorreferencia operativa de la comunicación) es que el lector o autor podrán comprender que lo que se está leyendo/escribiendo es una comunicación escrita que cuenta como novela, para empezar. Una vez ahí, en ese universo de sentido se producen distinciones de significado más finas según la forma, y que son los diferentes temas existenciales, géneros novelísticos, usos lineales o no del tiempo, usos de las voces, elección de palabras, definición y significado de los personajes, asignación de títulos, conformación de capítulos. De igual modo, el lenguaje ahí empleado, no se usa ni se espera que sea leído de forma ordinaria, es decir, no se espera que sea leído literalmente, más bien en la obra de arte escrita:

El sentido se transmitirá a través de las connotaciones –y no de las denotaciones; a través de la estructura ornamental de las referencias (que recíprocamente se limitan) y que se exhiben en forma de palabras), pero no a través del sentido lógico de la frase, no a través del sentido proposicional de las afirmaciones. El texto artístico se distingue de la fisonomía del texto normal... se distingue porque exige del lector un *'rewriting'*, una nueva reconstrucción texto (Luhmann, 2005, p. 52).

Y que si se logra, “no se confunde con el mundo percibido normalmente” (Luhmann, 2005, p. 52).

En esta serie de distinciones ficticias, la teoría de sistemas señala que el sistema es más sensible a las distinciones internas que a las externas que pudiera atribuir a su entorno (Luhmann, 2005), de modo que lo producido y observado en el sistema de la literatura es observado más inmediatamente que los acontecimientos tales como un cambio de presidente, por ejemplo, aunque ciertamente a algún escritor le podría interesar un evento de este tipo y buscaría seleccionarlo en alguna novela (heterorreferencia), ya sean como tema, como pretexto de inicio que establece el

---

<sup>20</sup> El autor creador asume alternadamente la posición de observador de su propia obra.

<sup>21</sup> El observador lector puede ser un lector cualquiera o bien un lector profesional y versado: un crítico literario o académico de las letras.

tiempo y espacio de la historia, o como situación histórica que provee de la situación existencial que la novela va a exponer (Kundera, 1990, p. 42), o incluso de manera incidental, sin embargo, ese carácter de incidental o significativo para la trama se obtiene de su escritura y lectura al interior de la misma historia (autorreferencia).

En el mismo espacio de ficción que constituye el plano interior de la literatura, cualquier obra puede ser a la vez objeto y/o tema de otra novela o más aún, de alguna otra obra de arte en una especie de cruzamiento de géneros artísticos que se mantienen dentro del universo total que es la red de autorreferencia sistémica artística.

A partir de esta distinción es que los escritores se deciden a escribir una historia sabiendo que la suya es una historia inventada o tal vez reconstruida y recordada por ellos, pero que no son los acontecimientos tal cual investigaron, experimentaron o testimoniaron, y que caen, por lo tanto, en el universo de la ficción, aunque se trate de las novelas llamadas históricas o las basadas en hechos reales, por ejemplo. Son ficciones recortadas y organizadas intencional y conscientemente en operaciones autorreferenciales, comunicaciones posibles de ser creadas y comprendidas en un todo un *espacio selectivo ficcional* que opera con una reglamentación interna que justamente se va construyendo en cada decisión que toman los autores una vez decidido arbitrariamente el inicio, el resto de selecciones van acordes a esa primera marca (cabén múltiples opciones, aunque no cualquiera), tal es el estado de cosas socialmente construido. Cada obra contiene las reglas para su propio entendimiento en ella misma en una primera instancia (Corsi, et al, 1996), y en el resto del sistema del arte, posteriormente (Luhmann, 2005). Ahora bien, el contenido de las comunicaciones escritas, lo que se comunica, bien puede ser sobre otras novelas o bien puede ser sobre algo externo al universo artístico, esto último es la heterorreferencia de la novela, pero que es marcada así gracias a la forma de la comunicación en que se da a conocer y que es una novelada, es decir, autorreferida.

Y ese espacio ficcional es sumamente valorado por los artistas, incluso en los casos en los que se presentan objetos que cuesta trabajo distinguirlos de la cotidianeidad, se espera que cuenten como obras de arte y no como objetos con utilidad profana (Luhmann, 2005).

En el caso de los escritos publicados de Roberto Bolaño observados sistémicamente, éstos constituyen observaciones que son operaciones para y desde el subsistema de la literatura, ya que es información que utiliza el propio sistema literatura -sin importar si esto lo hace para criticar o para emular-, y que parten de la distinción inicial específica de *realidad real/realidad ficticia*. Al respecto

comenta Juan Villoro sobre Bolaño: “Compartía con Nabokov la idea de la escritura como simulacro que acepta las condiciones de lo real solo en la medida en que puede reinventarlas” (Paz y Faverón 2008, p. 10). En la conciencia y valoración de este espacio ficcional es que encontramos así autoconcepciones de la literatura como la del escritor Philip Roth:

Crear una biografía falsa, una historia falsa, pergeñar una existencia medio imaginaria con el drama de mi vida es mi vida. Tiene que haber algo placentero en el oficio, y helo ahí. Llevar un disfraz. Interpretar un personaje. Hacerse pasar por quien uno no es. *Simular*” (Schifino, 2016, p. 14).

Y en Bolaño, como veremos más adelante, también aparece esta misma conciencia de practicante, de que el espacio de la ficción es el lugar en el que se pueden comunicar cosas que de otro modo no se podrían. Entre otros varios ejemplos, Bolaño uso su propia autoficción en la ideación de su propio personaje: justamente, la invención de Roberto Bolaño el escritor mitificado en y gracias a sus mismas obras autorreferentes (Ríos, 2010, p. 90)<sup>22</sup>, que a su vez incluyen a Bolaño como narrador dentro de las historias, a Bolaño como personaje que actúa, y a Arturo Belano su alter ego. Las biografías ficticias son un género literario junto a otros que varios autores han desarrollado, la doctora en Filosofía Estética, Lorena Amaro llama a estos textos “fábulas biográficas” (Amaro, 2017), e incluyen a autores como Marcel Schwom, Virginia Woolf y Lyntton Strachey. La “fábula biográfica” alude a “la discusión que se establece en estos textos híbridos entre la realidad vivida y la ficción” (Amaro, 2017, p. 151); por medio del uso de la fábula como un recurso literario que sirve para:

Hacer crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general (Beristain, 1995, como se citó en Amaro, 2017).

Esta definición apunta a la noción de crítica moral. Los autores del corpus observan con ceño crítico no solo su propio campo de acción (literario, artístico), sino que también denuncian

---

<sup>22</sup> Según este autor, la obra póstuma de Roberto Bolaño, *La universidad desconocida* (2007), es una antología poética que “es un legado con una profunda visión del campo literario latinoamericano que el escritor experimentó en carne propia, primero como poeta fracasado en México y luego como narrador en ascenso en España. Esta colección de poemas no se encuentra, en su mayoría, ordenada y reescrita bajo un criterio poético, más bien obedece a una función fáctica por medio de la representación de un sujeto que se hace verídico a través de la autorreferencialidad y coloquialidad desde donde apoyará un programa escritural orgánico. Dicho en otros términos, *La universidad desconocida* funciona de complemento al mito de Roberto Bolaño que él mismo se forjó a partir de su obra narrativa y ensayística” (Ríos, 2010, p. 90).

fallas sociales y políticas más amplias, particularmente el brutal *ritornello* de la violencia en el siglo XX (Amaro, 2017, p. 150).

Y agrega Amaro, “la ‘fábula biográfica’ funciona, en suma, como un oxímoron, que busca provocar la discusión sobre límites, hibridez e intertextualidades literarias” (Amaro, 2017, p. 151). Señala que algunos autores han considerado a la autoficción como un subgénero, un recurso o bien una herramienta literaria, pero lo que se observa en estas discusiones son:

Tres cuestiones que parecen centrales en la autoficción: 1) la aparición del nombre propio del autor, con una función evidentemente metaliteraria y lúdica; 2) la inclusión de otros aspectos metaliterarios que tornan paródica la relación con lo autobiográfico y 3) la pertenencia de la autoficción más al dominio de la novela que al de la autobiografía (Amaro, 2017, p. 151).

Esta forma ficticia es una muy usada y desarrollada por Bolaño, entre otras en las que alude a la realidad real logrando *engañar* al lector de que lo que está presentando fue en verdad real. Así como el mago “saca” con magia al conejo de su “sombrero” vacío, los lectores de Bolaño ven en verdad que el conejo ha salido del sombrero, creen que han visto realidad real en sus ficciones.

Ahora bien, justo el paso que va de la autorreferencia a la heterorreferencia debe permanecer invisible, tal como nos lo oculta Bolaño en sus obras, es un maestro de ello al hacernos creer que lo que ha escrito ha ocurrido realmente. El universo ficticio construido con sumo cuidado en *Los detectives salvajes* no son documentos de veracidad histórica sobre la historia de una generación de escritores de la Ciudad de México, aunque al leerlos los imaginemos como tales y, aunque él se haya basado (heterorreferencia) en ellos, ya que los tuvo que ficcionar, y aunque lleguen también a interesar a un historiador de la novela dicho texto como documento histórico, en relación a otros publicados, pero no por su contenido. Ni las cinco novelas que constituyen el cuerpo de 2666 son reportes noticiosos reales sobre los asesinatos de niñas y de mujeres en Santa Teresa, ciudad inexistente en el norte de la realidad real de México, y aunque al leerlas las imaginemos y las entendamos como tales (heterorreferencia) y entendamos que tal ciudad se refiere a Ciudad Juárez, y aunque Bolaño haya usado datos y materiales verídicos, así como documentos que trataron de las muertes reales de mujeres y niñas de carne y hueso.

Tal fue la correspondencia que Bolaño entabló con el escritor y cronista Sergio González Rodríguez (1950-2017), autor del libro *Huesos en el desierto* (2002), que a su vez usó y contribuyó a reproducir la realidad ficticia de los *mass media* al escribir reportajes y crónicas sobre los asesinatos de

mujeres en Ciudad Juárez acontecidos en la década de 1990 en el Estado de Chihuahua, México, así como sobre la reacción ineficiente de la policía (des)encargada de los casos. Ahora bien, el *para qué contar esas historias* de mujeres y no otras en una novela, es lo que ofrece Bolaño como novedad y lo hizo por medio del uso de comunicaciones-ficciones, no de reportajes sujetos a verificación. Usar el medio de la ficción para plantear interrogantes existenciales reales, sean individuales o colectivos, es atributo de la novela, y en ello radica su particular observación del mundo.

Aclaremos más el punto: en la literatura las referencias externas cuentan, aunque en un modo preciso. La autorreferencia y la heterorreferencia del sentido de las comunicaciones suceden siempre en el lado interno de la forma y en forma de unidad de la diferencia, dado que son operaciones que el propio sistema realiza al momento de hacer referencia de sentido hacia formas de operaciones literarias, y que cuando hace referencia a comunicaciones externas, digamos, un represión policiaca hacia una población estudiantil, lo hace con formas literarias (internas), no policiacas, ni de resistencia estudiantil, ni jurídico legales. La construcción ficticia, fantástica e imaginativa de la novela, es *el medio* y el espacio preciso para decir lo que solo por esa forma se puede decir, genera complejidad y rendimientos propios.

### **1.10 La novela y los sistemas**

De esta duplicación de realidades puesta mediante la observación de la observación, es que los artistas sean los eternos incomprendidos, dice Luhmann, pues para el artista:

Se hace difícil observar si los otros observadores pueden observar también sus libertades. En ello está dispuesto un crónico 'sentirse incomprendido'; al parecer nada puede asegurar que diferentes observadores reconozcan las mismas libertades en la formación de un objeto (Luhmann, 2005, p. 344).

El logro de escribir-inventar una novela es un evento que sucede en el sistema sociedad, con su sistema literario, su sistema del mercado de las editoriales, con su sistema educativo y científico y con su sistema de los medios de comunicaciones de masas, no es pues un logro situado en el sistema psíquico (que más bien contará como precondition material: mente interesada, creativa e imaginativa, que organiza a su modo lo que percibe de su exterior). Lo mismo sucede con la decisión de publicarla, de publicitarla y de venderla, en donde cada sistema cuenta con sus propias condiciones de enlaces recursivos comunicativos. La decisión humana no es que no exista, sino que cae como evento



comunicativo en algún sistema social, por lo tanto, acontecida dentro del sistema. Estos sistemas, observarán esta variación comunicativa y posiblemente la seleccionarán en sus estructuras.

En el siguiente capítulo profundizaremos sobre la forma de comunicación escrita que ha tenido lugar en la evolución de la sociedad con la finalidad de que nos brinde los elementos para poder describir el fenómeno social de la novela tanto como obra de arte y como pieza de entretenimiento contemporáneos, pero también para poder describir cómo es posible que ellas y sus autores puedan ser objeto de otras obras de arte, objeto de querellas jurídicas, objeto de noticias, entrevistas, reportajes, documentales y de publicitaciones, objeto de censura, objeto de conversaciones, objeto de becas, objeto de ventas y de reconocimientos gubernamentales y privados, objeto de premiaciones y distinciones; que nos brinde también la posibilidad de analizar los acontecimientos que constituyen: la publicación editorial, la premiación literaria, la lectura masiva, las ventas millonarias, los análisis literarios, las investigaciones sociológicas, la publicitación mercadotécnica, la documentación mediática, la traducción a otros idiomas, la adaptación al teatro y las querellas jurídicas de nuestras novelas seleccionadas *Los detectives salvajes* y *2666*; y, finalmente, que nos permita explicar las transformaciones de la forma novela -si las hay y en qué sentido o nivel-, en términos de evoluciones y minievoluciones que constituye cada obra de arte original.

### **1.11 Observación de segundo orden: nuestra experiencia directa es la observación de la experiencia directa de los otros subsistemas sociales, pero nada más**

La observación de segundo orden nos conduce a la pregunta: *¿qué está observando con su esquema observador novela, el escritor chileno Roberto Bolaño?* Luhmann nos señala lo importante al respecto: "El asunto [de la ciencia] no es describir el mundo como observadores de primer orden, sino dar continuación al sistema que describe el mundo observando otros observadores" (Luhmann, 2002, p. 17).

Veamos, la diferencia entre la observación de primer grado y la de segundo grado se obtiene en relación a la operación autopoiética de quien las está realizando, es una diferencia entre ambas, una distinción puesta por un observador. *¿Cuál sistema observa en un primer grado (y realiza de este modo la continuación de su operación y autopoiesis)? y ¿cuál sistema observa la observación -y su esquema- de otro sistema observador, o incluso de sí mismo pero en un segundo momento?* Clarificar esta diferencia constituye un paso cardinal de esta teoría que ya hemos dicho, pero aun así merece ser recalcado y explicitado siempre: la observación para y desde cuál sistema. O dicho de otro modo:

debemos clarificar el sistema de referencia de cada comunicación que observamos, aun cuando sea la propia comunicación del sistema ciencia. Nos dice Luhmann, el mundo moderno es un cúmulo de observaciones de observaciones (Luhmann, 1997) (Dallera, 2011): sistemas sociales que observan la observación de otro sistema social observador, al producir sus respectivas observaciones y realizando sus determinadas operaciones, cada sistema reduce complejidad, aunque también aumenta la complejidad propia y global del sistema sociedad.

Ahora bien, en este momento de definición de nuestro instrumento cabe decir que ambos tipos de observaciones tienen sus aristas y ventajas valiosas para la investigación.

Por un lado, el sistema al ser dependiente de su propia observación de primer orden, realiza observaciones universales pero parciales del mundo, esto es, puede elegir del espacio en blanco que es el mundo lo que desee pero solo para procesar objetos que selecciona desde su propia pantalla, mismos a los que les da su forma, y lo hace también, con su observación parcial que lo deja ciego respecto a otras formas y respecto a la propia observación en curso. Es en este punto donde la observación de segundo orden revela aspectos que el propio sistema ignora en su observación de primer orden. Particularmente, el sistema ciencia de la sociedad se constituye en observador de la sociedad -dentro de la sociedad- que le devuelve la forma de la forma que esta tiene (sistema/entorno): le dice *comunicativamente* que el resto de los sistemas son sistemas de comunicación, y le clarifica funcionamiento diferenciado incluso si a los propios sistemas nos les interesa enterarse, más bien, esta segunda observación no repercute necesariamente en las operaciones de autorreproducción del sistema observado, ya que no necesariamente las ha de tomar en cuenta, eso depende del propio sistema observado que las considere o no, y en sus propios términos y tiempos.

Es por esto que esta investigación no puede, ni quiere, por ejemplo, determinar las maneras en que han de ser leídas y tratadas las novelas *Los detectives salvajes* y *2666*, solo plantea una opción cuando quiere observarlas científicamente desde la teoría de los sistemas sociales funcionalmente diferenciados y poder así dar cuenta, en su contexto, de *qué es lo que observa la sociedad moderna* con sus diferentes sistemas de funciones en y sobre dichas obras literarias, de las cuales, por cierto, se comunica mucho. Y también, qué es lo que observa el observador de la sociedad moderna orientado por el esquema de observación *realidad real/realidad ficticia novela*.

La observación de segundo orden dirigida al propio sistema y no al sistema general sociedad, deviene en reflexión del sistema y en dinamismo interno (Dallera, 2011). Es cuando, por ejemplo, un cineasta tematiza al propio cine o aspectos de él en una misma película, o cuando Roberto Bolaño selecciona como tema de sus novelas a la propia literatura (y hace literatura de la literatura), cuando sus personajes son escritores, poetas, editores, o aspirantes a todo ello, y sin importar si ellos pueden ser tanto personajes reales como ficticios, lo que importa es el significado que adquieren en la obra y en la historia literaria. De ahí que la comprensión de su novela *Los detectives salvajes* resulta ser altamente interesante a la luz de su ubicación como novela de escritores o como novela de poetas. Los poetas, bardos y trovadores son un tema, también, que tiene un lugar y una historia dentro de la literatura.

Desde nuestro primer objetivo cognoscitivo nos hemos preguntado al inicio de esta tesis: *¿qué herramientas e instrumentos hemos de construir para poder hacer una observación científica de las novelas Los detectives salvajes y 2666? Y también, ¿qué consecuencias internas genera para el sistema de la ciencia?, pero también ¿qué consecuencias externas para la sociedad tiene esta decisión teórica?*

En el caso del segundo objetivo: *en el contexto de una sociedad moderna funcionalmente diferenciada, ¿de qué maneras se han producido diferentes comunicaciones sobre la vida y obra de Roberto Bolaño?, así como ¿qué nos dice ello de la sociedad moderna y qué nos dice ello de la figura de Roberto Bolaño?*

Finalmente, para el tercer objetivo: *¿qué lugar, qué significado tienen hasta ahora dichas novelas para el sistema del arte considerado el marco de observación primario para la lectura que de ellas realizan los otros escritores, los lectores especializados y los lectores ordinarios?*

Al ser una distinción producida dentro de lo ya distinguido del sistema ciencia, la ciencia de la sociedad produce su propia autopoiesis con la observación de segundo grado. Lo suyo es observar las operaciones de otros subsistemas de comunicación, de modo que su experiencia directa es la observación de la experiencia directa que acontece en los otros subsistemas sociales. Así observamos y nos ocupamos: una persona de nacionalidad chilena llamada Roberto Bolaño Ávalos, que se dedicó a escribir libros de poesía, novelas, cuentos y ensayos desde los 17 años de edad. Los llevó a instancias dedicadas a la edición y publicación. A partir de la publicación de estos por parte de las empresas

editoriales<sup>23</sup>, Bolaño recibió premios, recibió regalías, aceptó la titularidad de los derechos de autor, heredó derechos, dio entrevistas, y siguió escribiendo hasta su muerte acontecida el 15 de julio de 2003 en la ciudad de Barcelona, España. Más que observar los motivos subjetivos, declarados o imputados, de Roberto Bolaño, nos interesa observar los procesos de realización autopoietica de cada sistema social que se autoirritó con su comunicación escrita.

La ciencia de la sociedad observa las operaciones de comunicación que constituyen todos éstos eventos comunicativos en sus respectivos contextos operativos de sentido, y todo esto sucede aunque haya debates, controversias y malos entendidos de unos críticos frente a otros; aunque haya problemas y malos entendidos entre los herederos y los amigos de Roberto Bolaño; aunque haya incomodidad y protestas por parte de sus admiradores que celebran o reniegan de que el Ayuntamiento de Blanes, España, haya puesto el nombre de *Ruta Roberto Bolaño* a una ruta turística de 17 puntos geográficos, en los cuales el escritor desarrolló tanto su vida cotidiana como parte de su obra en una época que va de 1985 hasta 2003; aunque haya controversias al interior de la crítica literaria especializada y entre escritores ante la pregunta de *¿cuál es la obra central y mejor elaborada de Roberto Bolaño?*, o incluso si existe controversia en torno a la posibilidad de que una pregunta así tenga lugar y respuesta, o de si Roberto Bolaño es mejor como cuentista que como poeta, o si lo es mejor como novelista que como poeta. Dígase lo que se diga sobre Bolaño, su vida y su obra, todos esos aspectos son de interés sociológico para esta perspectiva teórica interesada en observar las observaciones de todos estos sistemas sociales, e interesada en demostrar con ello sus usos y ventajas como teoría universal pero que cuenta con capacidad de abordaje específico, vaya, una teoría interesada en aceptar el reto de ponerse a prueba ante cualquier circunstancia social: sea el desarrollo evolutivo de cinco siglos de novela, sea el del contenido autorreferido en un escrito novelado, sea el del sistema del derecho activado con las controversias jurídicas de unos herederos de los derechos de autor, sea la de una tesis de Maestría en Sociología que se autoobserva con su investigación. Se trata pues, de un instrumento aplicable a todo tipo de circunstancia o situación social, pero nada más.

---

<sup>23</sup> Editoriales en las que fue publicada la obra de Bolaño: Casa de las Américas (México, 1975), Taller Martín Pescador (México, 1976), Plural (México, 1976), Ediciones de la Frontera (Los Ángeles, E.U., 1978), Comité Chile Antifascista, (Berlín, 1978), Extemporáneos (México, 1979), Editorial Rimbaud Vuelve a Casa (España, 1983), Antrhopos (Barcelona, 1984), Cordillera (Santiago de Chile, 1992), Ayuntamiento Talavera de la Reina (España, 1992), Editorial Planeta (Santiago de Chile, 1993), Ayuntamiento de Toledo (España, 1993), Seix Barral (Barcelona, 1996), Anagrama (Barcelona, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003), Diario de Poesía (Buenos Aires, 1998), Suplemento Cultural El Mundo (España, 1999, 2000), Lumen (Barcelona, 2000), El Acantilado (Barcelona, 2000), Mondadori (Barcelona, 2000), Suplemento Babelia, El País (España, 2001), Página 12, Suplemento Cultural (Buenos Aires, 2001), Clarín, Suplemento Cultural (Buenos Aires, 2001), Página de la Fundación Telefónica CTC (Chile, 2001), Norma (Buenos Aires, 2001).

### 1.12 El contexto social general: los multiversos sociales como un cerebro sin un centro

El mundo es una totalidad inabarcable, infinitud inobservable desde un solo trazo o desde un solo punto de vista. Para ser observable y tener una forma, necesita ser cortado, marcado desde dentro de un sistema, con una línea que divida entre lo que puede ver y lo que queda fuera de ese foco selectivo. La *operación* de cada parte del mundo –unido con lo excluido por sus diferencias- se encuentra orientada y estructurada por lo que cada sistema estructuralmente es capaz de relacionar. En cambio, la *observación* del mundo, depende del punto de vista del observador. La función de cada sistema en el sistema es la que lo define como el observador operador de cada caso. Se trata de epistemología operativa, no solo teórica. De modo que sin haber continuidad ontológica entre sistemas, la teoría de sistemas de Niklas Luhmann nos responde la pregunta de: "¿la existencia a este estado de cosas se puede demostrar en los sistemas sociales?" (Luhmann, 1998, p. 14). Sí, con la teoría de la sociedad, la teoría del sistema del arte, teoría de la comunicación, teoría de la evolución, teoría del sistema ciencia de la sociedad, teoría de la forma escritura y la teoría de los medios de comunicación de masas.

Como cada observación social es una operación de comunicación, la nuestra es, como toda observación en curso, ciega respecto a su propia distinción y parcial desde su punto de vista y función. Las comunicaciones existen no fuera sino *dentro* de la sociedad: "de cualquier manera que se pretenda definir el objeto, la definición misma es ya una operación del objeto. La descripción realiza lo descrito: en el momento en que tiene lugar se describe a sí mismo" (Luhmann y De Giorgi, 1993, p. 27). Por lo que no se entiende de dónde o mediante que supuesto criterio privilegiado la nuestra pudiera ser una descripción superior, externa o correcta de observación respecto al objeto de estudio, solo busca ser congruente a su propia autopoiesis pues es parte de la constante, diferenciada y compleja producción de la realidad social. Es así como la sociedad moderna observa lo que observa desde el punto de vista del sistema ciencia, por ejemplo, buscando correspondencia consigo misma y no con la realidad a propósito de un objeto construido y respecto al marco teórico desde el cual tiene experiencia de la realidad, así como también enlazando comunicaciones científicas dirigidas a su propio público que son los mismos científicos sociales, pero todo esto sin usar la concepción en la cual dichas descripciones científicas corresponden a descripciones jerárquicas, en donde lo verdadero es lo correcto, lo superior, lo bueno o deseable. Nada que ver.

La definición de nuestro objeto de estudio en esta tesis, ya es en sí misma una operación que existe socialmente, es decir, que existe sistémicamente y con sus debidos enlaces autorreferenciales y

formas de dos sistemas al menos: el de la ciencia y el de la educación, cada uno funcionando con sus respectivos presupuestos materiales y energéticos así como con las prestaciones de los otros sistemas sociales: se requiere papel, impresión, que alguien interesado haya escrito e investigado estando inscrito en un programa educativo con organización propia, mismo que tenga como requisito una tesis de maestría para la titulación y que alguien igualmente interesado lea lo escrito e investigado y que esté facultado para ser sinodal de esta tesis. Por otro lado, las observaciones y selecciones que son realizadas por nuestro objeto de estudio igualmente existen con sus propios enlaces autorreferidos a las comunicaciones de dos sistemas al menos: el del arte y el de los medios de comunicación de masas (con su programa de entretenimiento), y con sus respectivos presupuestos materiales y energéticos y con prestaciones de otros sistemas sociales: impresión de libros, su colocación y distribución publicitaria y editorial; la formalización y registro de los derechos de autor de las novelas y sus beneficiarios, y otras más.

Así, en esta teoría constructivista, cada sistema y sus múltiples descripciones constituyen la pluralidad de producciones de la realidad que es multiproducción sistémica, simultánea, diferenciada y compleja. Esta pluralidad de criterios de observación es en "virtud de la construcción de diversas versiones internas del sistema global (resultante de la disyunción de subsistemas y entornos internos) por lo que los hechos, los eventos y los problemas obtienen una multiplicidad de significados en diferentes perspectivas" (Luhmann, 1998, p. 73), se trata de diferentes intereses, de diferentes perspectivas respecto a un objeto que de por sí es operado de diferente modo sin que sea el sistema ciencia el que así lo "determine", sino la misma operación y funcionamiento de la sociedad. Más bien, el sistema ciencia solo describe a su modo lo que observa a su modo, y en el caso de la ciencia de la sociedad observa que: la realidad social es realidad compuesta, producida y organizada por diferentes tipos de comunicaciones que hacen probable algo improbable, -y nada más, no pensamientos, no cuerpos<sup>24</sup>-, y también que la sociedad moderna es una sociedad diferenciada a partir de sus funciones organizadas sistémicamente, en las que se pueden observar tanto desigualdad como simetría y que, paradójicamente, es una sociedad necesariamente contingente (Luhmann, 1997). Decir que la sociedad es lo compuesto solo por comunicaciones no significa que sea un objeto de estudio simple o transparente, sino que al concebirlo como comunicación se trata de una acotación consciente y deliberada respecto a lo que aparece en su entorno, tal como se acota conceptualmente a los pensamientos o los procesos biológicos o químicos y físicos desde otras ciencias, y que en esta

---

<sup>24</sup> Ya que son conceptos que refieren a realidades que se encuentran en el entorno de lo social comunicativo.

acotación es posible trabajar con transparencia y organización la complejidad y el cúmulo de comunicaciones concebidas como los complejos y significativamente diferentes entramados recursivos que son las diferentes constelaciones de sentido comunicativo: el universo social compuesto por desiguales universos estructurados pero dinámicos, equivalentes sistémicamente pero no necesarios, e improbables pero realizados.

La diferenciación funcional en la sociedad moderna es una realidad sociológica. Esto significa que la comunicación es un sistema de comunicaciones diferenciadas, y que es ella la realidad social en la que participan, o no, las consciencias. Las perspectivas de cada sistema de función son diferentes comunicaciones estructuradas en una realidad diferente a la psíquica; los sistemas sociales funcionan a partir de lo que cada uno sabe hacer: comunicar a partir de la distinción inicial pago/no-pago; publicable/no-publicable; se acopla/no-se acopla, realidad real/realidad ficticia, legal/no-legal, verdadero/no-verdadero, etcétera; así, los diferentes elementos sistémicos, que son eventos comunicativos, se producen constantemente en el sistema global sociedad, y son observados y enlazados operativamente por la forma selectiva de cada sistema y no por formas morales generales (pacto o solidaridad), ni por formas ideales (espíritu) o económicas universales (relaciones sociales de producción). En la sociedad moderna "la forma de diferenciación de la sociedad moderna posibilita y obliga a la autonomía de los diferentes campos funcionales" (Luhmann, 1996, p. 494). Y en el caso particular de la ciencia, la "particularidad de lo que conocemos como conocimiento científicamente elaborado, resulta finalmente de un hecho peculiar, es decir, de la diferenciación funcional del sistema social, y aquí específicamente del proceso de diferenciación de un sistema funcional ciencia en la sociedad" (Luhmann, 1996, p. 485).

La relatividad de la observación –multiplicidad de descripciones- no significa que los científicos aprobemos que se valga cualquier cosa o que se justifique moralmente cualquier comunicación, acto o situación, por dos razones.

La primera tiene que ver con el hecho de que los enlaces que guardan las comunicaciones, para poder hacer sentido y poder ser entendidas, requieren guardar relación de sentido con las formas de un sistema (de lo contrario producirían un sinsentido), esto es un requisito operativo sistémico, no una valoración ni opinión personal. Es decir, los eventos y enlaces comunicativos nuevos o reiterados, si guardan la posibilidad de enlace, han de realizarse dentro de las múltiples posibilidades que el sistema presenta estructuradamente y delimita, tienen que cumplir con sus condiciones sistémicas - pero no otras-, ya que la operación se presenta enlazada a otras previas, ya que tiene responder a

condiciones que ya vienen dándose. De modo que el límite de lo que es o de lo que cuenta en cada caso ya existe y constituye la posibilidad de lo que puede esperarse, es operativo y es puesto por el sistema en cuestión.

En el caso de las comunicaciones literarias que son las novelas de Bolaño, podemos observar y esperar que sean escritas y leídas como novelas, sí, y no como rezos; de nuestra tesis de investigación podemos presentarla como prueba escrita para la titulación pero no como declaración de principios; de una comunicación lingüística, por ejemplo una orden, podemos esperar otra comunicación lingüística o su percepción sonora y entendimiento consciente, pero no que crezca una planta a la que se ordena crecer. Paradoja de la sociedad que al mismo tiempo es unidad (comunicativa) y multiplicidad (comunicativa), cuya condición de posibilidad radica en el hecho de que los límites de un sistema constituyen también sus posibilidades de existencia.

La segunda tiene que ver con la inexistencia de un parámetro o criterio exterior o universal de validación de algo. Más bien, se trata del reconocimiento de la existencia de diferentes puntos de observación. La realidad social con su multicontextualidad y su policentralidad es sustento de la heterarquía de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada y de su complejidad compleja<sup>25</sup>. Múltiples códigos binarios y sistémicos producen múltiples modos de observar y producir la realidad, porque cada observación es una operación del sistema que está observando algo, y el resto que está en su entorno, no es que deje de existir, es solo que está fuera de foco de ese sistema en específico y por lo tanto fuera de sus límites en los que es capaz de procesar información que le sirva. El sistema lo ignora al momento de procesar algo y reducir la complejidad que de otro modo sería imposible de procesar. Reducir complejidad es eso: la capacidad que tienen los sistemas sociales de observar selectivamente, de poder tener experiencias seleccionadas, ya que no se pueden experimentar todas las formas ni al mismo tiempo ni experimentar con las estructuras y modos de ser de otro sistema, se

---

<sup>25</sup> A diferencia del modelo de teoría social marxista desarrollado desde el materialismo histórico, pero en semejanza con teorías culturalistas que no conciben a la realidad material como la dimensión determinante u organizadora del resto de lo social, la teoría de sistemas funcionalmente diferenciados afirma que existen diferentes órdenes sociales que definen las condiciones y sentidos que hacen viable, entendible o válidas las diferentes comunicaciones. Las teorías culturalistas y la teoría de sistemas sociales de Luhmann son ideas parecidas, aunque ciertamente cada una dentro de un entramado teórico, conceptual y epistemológico distinto. Alfred Schütz y su idea de las realidades múltiples, Peter Winch y sus formas de vida, pero también Weber y sus esferas diferenciadas de la cultura (las verdades del político no son las verdades y motivos del científico o del artista o del religioso). Son teorías que hablan de las diferentes formaciones significativas, diferentes usos del lenguaje y diferentes maneras de sustentar sus significados, diferentes vocaciones y diferentes motivos significativos validados por el ámbito de sentido en el que tienen lugar y en el que son pertinentes, o no. Siendo todas ellas comunicación que se produce por medio de la síntesis de las tres distinciones del proceso de la comunicación. Todas ellas propias de la modernidad.



borrarían sus límites. Complejidad es la relacionabilidad selectiva entre los elementos de un sistema necesitado de selección, dada entre posibilidades de relación entre elementos.

Así es que en la sociedad moderna no hay un modo privilegiado de observar la realidad, así como tampoco hay un sistema que defina, que oriente, que controle a los demás o bien que sea base de todos ellos. Dicho de otro modo, no hay una sola versión de la realidad sino diferentes versiones, diferentes significados y diferentes observaciones y por lo tanto diferentes operaciones que construyen la realidad de comunicaciones constantes y diferenciadas, las cuales devienen en la imposibilidad de ser abarcables en una sola mirada.

¿Quién o qué puede mirar todo, incluyendo a la propia mirada? Nadie ni nada. La idea del absoluto en sus diferentes versiones: religiosa, política, metafísica, científica, social o psicológica, más bien trae consigo peligros y delirios, en vez de ventajas o conocimientos.

En esta descripción sistémica de la realidad social funcionalmente diferenciada, se considera como necesaria la observación contingente y parcial de la misma, y contingente no quiere decir aleatoria, descontrolada, caótica o bien abierta a cualquier posibilidad, como acabamos de decir. Solo quiere decir que el mundo se puede observar de un modo o de otro según el rango de posibilidades que cada sistema maneja (los resultados de una investigación científica pueden ser considerados verdaderos o falsos, pero no considerados de 100 euros o gratuitos, no benditos ni bellos, no agradables ni amorosos), y que ello es así, paradójicamente, por necesidad. Lo opuesto sería que lo contingente fuera una opción, lo cual es contradictorio. La sociedad moderna es necesariamente contingente, afirma Luhmann. Sus límites los pone el sistema (que es la diferencia entre sistema y entorno) y sus posibilidades iniciales, también. Querámoslo o no, y sepámoslo o no.

Si lo que hay en la sociedad moderna son los diferentes sistemas sociales, entonces el significado de la publicación que se dio en 1998 de la novela en español *Los detectives salvajes*, que trata sobre la poesía y los poetas en México, es diferente para el sistema del arte-literatura que para el sistema economía que, a través de su mercado de las editoriales se autoirritará frente a ella y las seleccionará como propiedad de una empresa lucrativa o como un bien con valor que puede ser vendida con ganancias de por medio. En el mismo sentido, el tema de asesinatos de niñas y mujeres en una ciudad fronteriza de México en la década de los 90's, que es tratado dentro de la novela *2666*, tendrá un significado propio para los especialistas en crítica literaria que se interesan por la manera en que se puede escribir estética y literariamente las formas que puede tener el horror humano a finales

del siglo XX, y otro más para los movimientos sociales feministas o de derechos humanos, y otro más para los medios de comunicación de masas que, a través de sus noticias, crónicas, reportajes y documentales, encontrarán material publicable o no, o bien, que encontrarán material publicitable para su venta exitosa en los mercados competidos mediante una promoción literaria y de propaganda editorial. Y ningún sistema puede "prohibir", por ejemplo, la manera en que los otros sistemas realicen sus propias operaciones comunicativas, es decir, decretar la lectura "correcta" o "incorrecta" de observar -comunicar- tal o cual evento, pues cada sistema social hace lo que hace desde su modo de ser sin verse determinado por el entorno -donde habitan otros subsistemas- en sus operaciones. Si reaccionan ante un evento, si se ven autoirritados los diferentes sistemas, será por su propia producción de información que así lo hará posible, o no, "la realidad de un sistema es siempre correlato de sus propias operaciones: siempre una construcción propia" (Luhmann, 2000, p. 17).

Pensar a la realidad como multirrealidad puede sonar una afirmación extraña si miramos al mundo desde la tradición veteroeuropea que tradicionalmente ha concebido el mundo físico, biológico, psicológico o social, desde la noción de un centro organizador el cual se encuentra localizado en el logos racional humano<sup>26</sup>. Dicho esquema de observación del mundo va de la unidad a la unidad o de la unidad cognoscitiva a la unidad del objeto, o viceversa, pero no de la unidad a la diferencia.

La realidad, si se puede decir así, es multirrealidad y autorrealidad. La realidad, dice la teoría constructivista de Luhmann, no existe con independencia de la observación, sino ¿para quién existiría?, sino que es realidad para un observador-sistema que así la recorta dando lugar a la diferencia entre sistema y entorno, la observa al producir su propia operación (que podrá habitar el entorno de otros sistemas). La realidad siempre es realidad para un sistema observador que así la nombra, que así la selecciona, que así la indica operativamente a su modo.

Aparece la diferencia y no la unidad como el sello, como el origen y como el destino de la teoría sistémica y de la realidad, también sistémica, según la observamos.

Si el paso metodológico que nos señala nuestra teoría es la de siempre preguntar por la referencia sistémica desde la cual se produce la distinción específica que vamos a observar, encontramos que este puede ser, por un lado, el del sistema psíquico que observa mediante sus pensamientos (organizados en estructuras), su imaginación o sus percepciones, y que lee una novela (y

---

<sup>26</sup> Aunque habría que reconocer -y aprender de- los ejercicios de descentramiento que otras ciencias han logrado y gracias a los cuales han realizado logros explicativos mediante la superación del obstáculo epistemológico que constituye hacerlo desde un supuesto centro cognitivo y sus proyecciones.

se imagina lo que se imagina), o por otro lado, el del sistema sociedad que cuenta como sistema general de comunicaciones, y que dentro de él, observa mediante los diferentes sistemas de función, mediante las organizaciones o mediante las diferentes interacciones. Los sistemas de función a su vez observan utilizando su operación de comunicación específica, su código y su programa y, según el caso, su medio de comunicación simbólicamente generalizado.

Las diferencias que existen entre esta perspectiva específica y de estas expectativas nuestras, y las de nuestros objetos de estudio seleccionados que han comunicado algo respecto a las novelas de Bolaño, son esperadas para nosotros, pues sabemos de la diferencia entre sistema y el entorno. Sin embargo, para los escritores y poetas que se han ocupado de él, para los críticos literarios y lectores de Bolaño, para los vendedores de los libros de Bolaño y sus comercializadores, para los herederos de Bolaño y sus abogados, para los abogados de la Editorial Anagrama, para los publicistas y comentaristas de su obra en ferias de libros de cualquier país, para los estudiantes de letras hispánicas y los estudiantes de la novela contemporánea, posiblemente no será así, o no necesariamente. Sino que esta lectura funcionalista que nosotros realizamos como método, será probablemente muy sorpresiva y ajena, y tal vez por ese extrañamiento les resulte incluso indiferente. Como hemos apuntado, no tiene que haber igualdad de sentidos -congruencia- ni correspondencia punto por punto entre nuestras observaciones y las de nuestros objetos estudiados.

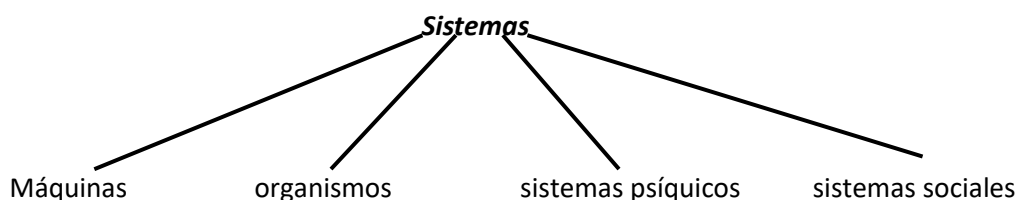
Dice Luhmann sobre la ciencia, que ésta "ya no se concibe como la representación del mundo 'tal como es', sino que produce una exploración de posibles construcciones que se pueden introducir en el mundo, y producen el efecto de la forma, es decir, producen una diferencia" (Luhmann, 1996, p. 501).

### **1.13 La dimensión social del sentido: el mar total de comunicaciones**

Aunque "vida, pensamiento y comunicación son niveles distintos de autopoiesis, caracterizados cada uno por su propia autonomía" (Corsi, et al, 1996, p. 32), lo que los distingue de un modo importante es la dimensión del sentido que procesan el sistema psíquico y el sistema social. Aunque ciertamente la discusión se encuentra abierta respecto a, por ejemplo, si las formas de vida ciertos animales emplean modos de reducción de complejidad distintos o similares a los humanos, lo cierto es que tanto comunicación como consciencia han desarrollado y formas de sentido que hasta ahora no observamos en las formas animales. Comentado esto de paso, exponemos ahora este

concepto del procesamiento del sentido, pues en él es que sucede tanto la posibilidad de la experiencia de las consciencias como la posibilidad de la participación comunicativa.

**Cuadro 2<sup>27</sup>**



Comparado con el medio en el que procesan su respectiva información los otros sistemas, el sentido es el medio propio en el que operan los sistemas de comunicación y las consciencias y que constituye “una nueva y poderosa forma de afrontar la complejidad con la condición inevitable de que estamos empujados a llevar a cabo, permanentemente, una selección” (Torres, 1996, p. 245), misma posibilidad que ha sido resultado de una co-evolución producida entre ambos sistemas y que les obliga a procesar su propia información operativa. Es, por lo tanto, un desarrollo contingente e improbable que sin embargo fue “provocado por el desarrollo del lenguaje” (Torres, 1996, p. 253) como medio de comunicación y de pensamiento simultánea pero separadamente.

Este concepto es importante tanto por su carácter total, necesario y basal para la vida social y psíquica. De ahí que la forma de reducción de complejidad en la forma novela sea por medio de formas de sentido ofrecido a los lectores.

Para los sistemas sociales y psíquicos, la posibilidad de evolución es distinta a las variaciones operativas de los sistemas biológicos que, por medio de la reproducción de las células tienen una reproducción casi idéntica unas entre otras, ahí la evolución tiene otro desarrollo. Aquí en cambio, el desarrollo evolutivo produce otras oportunidades de variación y de autoirritación singulares que son momentos para la posibilidad de selección de novedades o de repeticiones, y de su estabilización, o bien, de olvido estructural. La aplicación de esta teoría de la evolución a los sistemas sociales nos lleva también a una teoría de la radicalidad de la diferencia. Nos dice Alejandro Bialakowsky:

Como logro coevolutivo de los sistemas de comunicación y de conciencia, Luhmann plantea que el sentido permite «altos grados de libertad», a la vez que «acrecienta» la irritabilidad de los sistemas sociales: la irritación externa —en especial, entre sistemas psíquicos y sociales— y

<sup>27</sup> Tomado de Luhmann (1998, p. 27).

la autoirritación interna del sistema. Así, la mutua irritabilidad entre sistemas sociales y sistemas psíquicos en el medio del sentido habilita a una creciente complejidad interna de los sistemas, en particular a través del «acoplamiento estructural» del lenguaje. Esto brinda mayores posibilidades para procesar y «soportar» la contingencia producida por el propio sistema social, y al mismo tiempo, una mayor sensibilidad a la irritación del entorno (Bialakowsky, 2016, pp. 24-25).

La sociedad se ha desarrollado en la dirección de la diferenciación de las dimensiones del sentido (Torres, 1996, p. 251), sean las temporales, sociales, materiales, pero también, paralelamente a ellas, en formas crónicas y omnipresentes, por decir de algún modo. Las experiencias individuales positivas o negativas desde el punto de vista de las personas, tales como escribir un libro, sentir angustia, son posibles solo en este sustrato medial que constituye el sentido como reducción de complejidad y excedente de posibilidades que brinda los elementos con los cuales se pueden recortar formas significativas únicas, singulares y en diferentes planos y registros que pueden llegar a constituir información.

La dimensión del sentido es el *medio* que constituye el sustrato material en el que se producen formas significativas de muy amplia manifestación. Debido a la necesidad de selección los sistemas de comunicación y de consciencia se especializaron en su producción de información interna usando este medio en una variedad abierta pero limitada dentro de lo posible operativamente que iba emergiendo. Particularmente, el lenguaje es un medio de producción y reproducción de sentido primordial, aunque no es el único medio. Nos dice Luhmann “el lenguaje podía darse solo utilizando el medio de la acústica y convirtiéndose en una clase especial de ruido. La inestabilidad de los ruidos debió haber sido la condición de posibilidad para el desarrollo del lenguaje” (Luhmann, 2002, p. 11).

Gracias a la emergencia de esta nueva realidad de sentido, se constituyeron sistemas sociales completos que fueron capaces de desarrollar funciones estables (palabras) que procesaban formas dinámicas, así como conciencias capaces de procesar formas de sentido complejo.

La conciencia vía la percepción focaliza –selecciona- *formas* que no son otra cosa sino elementos susceptibles de ser acoplados entre sí de manera rígida (aunque sea temporalmente) a diferencia de los elementos acoplados de manera abierta propios del *medio*. Nos dice Luhmann, el medio sonoro o visual, “es una masa grande de elementos acoplados libremente, que es susceptible

de tomar forma” (Luhmann, 2002, p. 9), para este acoplamiento rígido que es susceptible de adquirir forma aunque sea transitoriamente, se requiere tiempo.

El acoplamiento flexible (el medio) favorece la posibilidad *permanente* de acoplamientos rígidos, de ruidos, cosas, etc. Los acoplamientos rígidos son *temporales*; se integran y se desintegran, aparecen y desaparecen como ruidos y cosas en sus respectivos campos de percepción. El medio como virtualidad pura no puede evitar la aparición de ruidos y cosas como formas de acoplamiento rígido. Y no puede evitar su disolución. Subyace y colabora a su ir y venir. En este sentido, aún el acoplamiento rígido es un modo de continuar el acoplamiento flexible, una manera para que exista el medio (Luhmann, 2002, p. 10).

Las formas son lo que un observador observa pero gracias a que emplean un medio: gracias a la luz vemos formas visuales, gracias al sonido escuchamos formas sonoras. Debido a su ir y venir entre medio y forma, y debido también a que son distinciones que son recortes que distingue un observador, estas pueden ir agregándose en escalas: una forma sonora puede ser medio para otra forma de modo que unas palabras dichas son medio para una forma de conversación, y la esta es medio para un debate; unas palabras escritas son formas para unas frases escritas que a su vez son medios para la expresión de una forma novela que a su vez es medio para una forma de exposición de sentido existencial.

El medio y la forma son el rostro, digamos técnico, del sustrato medial del sentido como realidad que consiste en la posibilidad abierta de un movimiento constante puesto por un observador siempre. Se trata de una realidad susceptible de albergar un sinfín de formas dado que se trata de una constante actualización de posibilidades de dichas formas y en referencia a un horizonte de potencialidades de otras formas. De modo que el lenguaje como medio oral o escrito, constituye “un repertorio libremente acoplado de posibilidades para construir acoplamientos rígidos, de frases con un sentido restringido” (Luhmann, 2002, p. 12).

Además del medio de percepción visual y del auditivo observamos a la sensación que distingue la conciencia y que es del tipo de cuando se siente una vibración corporal, una temperatura, un magnetismo, o el equilibrio del propio cuerpo<sup>28</sup>. Dicha distinción seleccionada por la percepción igualmente puede adquirir una forma significativa susceptible de ser procesada como información

---

<sup>28</sup> Podríamos hablar de ocho sentidos, la vista, el oído, el olfato, el sabor, el tacto, el equilibrio, la temperatura y, a falta de una palabra en español para designarla, le decimos vibraciones, que están presentes en, por ejemplo, la experiencia de sentir la presencia, sentir la mirada.

estable (estructurada) por parte de la conciencia o bien, que puede ser comunicada en una comunicación.

De lado de la percepción, estas distinciones aparecen gobernadas por el pensamiento que focaliza y las distingue otorgándoles una forma: se escucha una palabra, se mira la forma plástica de un libro, se siente vértigo, se siente frío. Así planteado, la conciencia es la única puerta de autoirritación para la comunicación (Luhmann, 1998), pero no la determina en su operación ya que posee su propio ámbito de enlace, de requisitos y de consecuencias sistémicas, solo le brinda materiales posibles para ser puestos en la forma de la pantalla de la comunicación.

Cuando un medio ha logrado un acoplamiento rígido se forma una forma que posee ya un sentido, dicho en otras palabras, medio, forma y sentido aparecen juntos: el significado de una palabra como forma, el significado de un libro como forma en que se presenta una historia en forma de novela que es medio para algo.

Ahora bien, para poder realizar este movimiento puesto por el observador se tiene que observar que algo se usa como medio para lograr una forma que destaca así pero siempre sobre un horizonte de posibilidades y actualizaciones, tal es la posibilidad que ofrece la novela al ser el medio para formar situaciones existenciales ofrecida al lector. Como es horizonte nunca se alcanza a tocar, constituye *el trasfondo amplio de múltiples posibilidades que se actualizan* en cada forma distinguida y que a su vez da lugar a otra serie de posibilidades. Cada forma-recorte constituye la posibilidad de procesar información comunicativa o de pensamiento. La forma novela contiene la posible información para las conciencias o para los demás sistemas sociales de función.

El horizonte de sentido se trata de una realidad de sentido compuesta por las diferentes posibilidades y actualizaciones de eventos comunicativos o de pensamiento, los cuales se enlazan unos a otros pero siempre siendo estos del mismo tipo, esto es, mediante una relación de posibilidades a futuro o hacia el pasado, una relación de posibilidades de quienes son realizadores de las comunicaciones o experimentadores de las vivencias, o una relación ente lo propio y lo externo de la materialidad. Simultáneamente a estos enlaces, suceden una suerte de posibilidades, ante las cuales se seleccionan comunicaciones o pensamientos, de modo que lo que se genera es un constante entramado comprensivo vía estas operaciones que, para que sea posible, es necesario que tanto sistemas sociales completos como sistemas psíquicos diferentes funcionen operativamente en sus respectivas vías, es decir, que se actualicen vía una selección operativa.

El medio visual o sonoro permite la formación de palabras que a su vez permiten la formación de frases o historias, que a su vez son medios posibles de ser usados para otras formas si se seleccionan dentro de una amplia gama de posibilidades susceptibles de ser tomadas, con esta selección se actualiza, o no, en un constante ir y venir entre medio y forma, y entre esto y lo otro que recorta un observador.

Las formas de la conciencia pueden procesar sentido en su propia órbita de la vivencia sin negar que dichas conciencias habitan en el mundo natural, pero también sin negar el mundo social, ya que, simultáneamente a la conciencia, las formas comunicativas adquieren realidad estructurada sin ser reducida a la experiencia del ser, de hecho facultan a la conciencia para poder vivir en un orden cotidiano o global social, le brindan la vida social sin la cual no podrían vivir establemente, además de ello, como son su entorno, éste les provee de los posibles estímulos para poder procesar su propia forma de concebir el mundo. La existencia humana con sentido no se puede reducir a la actividad de la conciencia, ¿qué come y cómo adquiere su alimento un ser pensante, un filósofo, por ejemplo, cuánto dinero tiene para su día a día? (Sistema de la economía). ¿Dónde vive, qué nombre y nacionalidad tiene, por cuál partido político vota? ¿Se abstiene de votar? (Sistema de la política) ¿Qué nivel educativo tiene, a caso es autodidacta? (Sistema de la educación) ¿Cuál es su familia? ¿La frecuenta, tiene amigos, pareja, hijos? (Sistema de la intimidad). ¿Qué gustos artísticos tiene? (Sistema del arte). ¿Se presenta vestido según la ocasión? (Sistema de la interacción). ¿Cuáles son sus formas de entretenimiento, o es acaso que trabaja todo el día y no consume en nada opcional su tiempo libre? (Sistema de los medios de masas, programa del entretenimiento).

Ciertamente, el ser en el mundo contemporáneo es un ser que habita en un cuerpo, que concibe su entorno desde su conciencia reflexiva, pero también es un ser que participa significativamente en diferentes sistemas sociales, los cuales procesan formas con sentido comunicativo y presentan un desarrollo estructural y evolutivo independientemente de la actividad de las conciencias, tan es así que son ellos los que establecen las formas y criterios para su inclusión o exclusión social como persona. Este es el punto importante que se entiende respecto al sentido en su realidad social comunicativa que la teoría de sistemas puede resolver explicativamente con su andamiaje teórico y conceptual del sistema social distinto operativamente al sistema conciencia: se puede participar comunicativamente o bien, experimentar algo conscientemente. Dicho en el lenguaje tradicional, el mundo social es el mundo de los significados frente a los cuales se comprende una comunicación (y se abre la posibilidad de continuar el enlace comunicativo y por ende la posibilidad de



participar socialmente), o se experimenta una sensación, un pensamiento, una fantasía, una idea, un recuerdo, (y se abre la posibilidad de continuar sintiendo, pensando, fantaseando, ideando, recordando).

La teoría de sistemas conceptualiza este registro de la realidad social y psíquica dentro de su enorme arquitectura teórica con el concepto de sentido y lo acota a la *actualización* de múltiples selecciones enlazadas que pueden realizarse sobre el horizonte de *posibilidades* en un entramado constante y abierto, aunque no suelto a cualquier enlace. Dentro de este gran entramado de *posibilidades* y *actualizaciones* sucede la vida humana en sus formas comunicativas y de pensamiento y, como resultado de una co-evolución entre consciencia y comunicación, se forman formas especializadas en alguna parcela de sentido, por un lado, el del arte o la ciencia. El mundo de la vida tiene así un doble registro de construcciones de sentido, y el lenguaje como medio para comunicar o para pensar, es el medio primordial *pero no es el único*. Se puede comunicar sin hacer uso del lenguaje, tal como lo hacen las obras de arte.

Las formas que puede tener la relación que existe entre consciencia y comunicación no es una constante antropológica, sino que dependiendo de lo ofrecido por las diferentes formas sociales, se percibe y se experimenta individualmente con distintos rendimientos (Luhmann, 2000, 2005). La experiencia individual, sea la de la vida cotidiana comunal tribal o anónima urbana, del sentimiento de la bendición o del abandono de dios, del sentimiento de pertenencia a una tribu o a una casta, o bien, la experiencia emotiva y fantásica de la obra de arte, se procesa internamente pero dentro de un entramado social independiente de uno mismo que proporciona tanto las posibilidades de actualización como el entramado previo sobre lo cual se selecciona cada operación comunicativa actual. Dicho de otro modo, las dosis de angustia o de seguridad ontológica, de placer o de aburrimiento, no son un atributo de la consciencia sino de los órdenes sociales completos que brindan las estructuras de inclusión o exclusión, o las narrativas de seguridad o de falta de sentido vital que experimentan las personas en experiencias y momentos individuales.

Dentro de este medio del sentido, nuestro mar total de existencia comunicativa y consciente, se forman por un lado, significados sociales, temporales y materiales, todo aquello que tiene sentido puede ser observado desde cualquiera de estos tres registros: quién comunica o sobre quién se comunica (ego o alter personificados en tal o cual rol); cuando o sobre qué punto en el horizonte temporal (antes, durante o después); y sobre qué objeto material o social (dentro o fuera de tal o cual entidad material o social). Y por otro lado, se forman significados en forma de ideas, sensaciones,

fantasías, recuerdos, imaginaciones, emociones, sentimientos, delirios, pesadillas, ensoñaciones, alteraciones de la percepción y vivencias no necesariamente ligadas a la percepción inmediata del cuerpo, sino orientadas por una autonomía operativa de la conciencia: con un la lectura de una novela se puede estar en otros paisajes, se puede conocer otras experiencias, se puede reír en una biblioteca vacía, se puede observar sentimientos contradictorios o dilemas morales no conocidos hasta entonces, se pueden sentir sensaciones agradables o desagradables, se puede recordar una y otra vez una escena de amor o de logro épico, se puede imaginar un futuro anhelado, por ejemplo, y entenderlos por referencia a los propios estados, reales en el mundo social o solo reales en el mundo interno, que serán entonces como observados como semejantes o como diferentes (el lector no tiene aventuras como los personajes, aunque le gustaría).

Curiosamente, este entendimiento del sentido como la existencia significativa consciente y comunicativa, nos permite plantearlo de manera semejante a como un novelista como Milán Kundera lo hace con las siguientes palabras:

La novela no examina la realidad sino la existencia. Y la existencia no es lo que ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de lo que es capaz. Los novelistas perfilan *el mapa de la existencia* descubriendo tal o cual posibilidad humana. Pero una vez más: existir quiere decir: 'ser-en-el-mundo'. Hay que comprender como *posibilidades tanto* al personaje *como* su mundo (Kundera, 1990, pp. 45-46).

A estas posibilidades señaladas por Kundera, nosotros especificamos: posibilidades de sentido comunicativo o de sentido pensado o percibido en la conciencia que son recortadas en el medio comunicativo de la novela escrita. El mundo de la vida humana es entonces un mundo para la conciencia y para la comunicación, fuera de ellos hay cuerpos, células, reacciones químicas, cuerpos físicos que operan en su órbita, pero nada más.

Dado que es el medio total en el cual suceden comunicaciones y pensamientos, sobre el que se forman todas las formas posibles de comunicación que conocemos, las religiosas, las científicas, las políticas, las temporales, las morales, las violentas, las familiares, las amorosas, las noveladas o poéticas, las ordinarias, las tradicionales, las angustiantes, las antisociales y muchas más, las comunicaciones que apuntan hacia lo que no tiene sentido o que tiene múltiples sentidos, esas mismas ya tienen sentido. Dicho de otro modo, cuando alguna comunicación o algún pensamiento o

sensación se observa como carente de sentido, ya le vimos una forma, es decir, ya actualizamos sentido y realizamos una operación, comunicamos: no tiene sentido lo que estás diciendo o bien, no tiene sentido la sentencia judicial que se me condena; o bien, pensamos: no tiene sentido lo que soñé, no tiene sentido lo que estoy pensando, no tiene sentido lo que veo, por ejemplo.

Los seres humanos conscientes y que participamos como personas en algún sistema social, hacemos esto justamente porque somos capaces de procesar sentido, es decir, porque somos capaces de entender mediante recortes selectivos del pensamiento formas psíquicas (percepciones, sensaciones, imaginaciones, pensamientos, recuerdos, ideas, emociones) y mediante recortes comunicativos, formas sociales (comunicaciones jurídicas, científicas, cotidianas, artísticas, entretenidas, etcétera). Fuera de dicho medio no podríamos vivir social o conscientemente.

### **1.14 El sentido de la novela. Las categorías existenciales posibles en el mundo moderno**

La función del lenguaje es “generalizar el sentido con ayuda de símbolos que designan lo que significan sin que eso que designan deba coincidir (o de hecho coincida) con la realidad externa referida” (Dallera, 2012, p. 22). Así, usando este medio por escrito se puede poner en historias ficticias completas recortes de sentido existencial con una estructura de actualización autorreferencial. Esto son las novelas.

Dentro de las formas con sentido encontramos también los siguientes tipos de conexiones vía una actualización de sentido, que involucran acciones, sí, pero gobernadas por estructuras simbólicas comunicativas: la posibilidad de morir sin haberse confesado-que-orienta la conducta terrenal hacia la salvación; la posibilidad de obtener una calificación no aprobatoria-que-orienta la conducta de estudio y disciplina en el semestre hacia la calificación aprobatoria; la posibilidad de saber qué sucede con el tema anunciado por el título, la portada o el inicio narrado-que-orienta la lectura de una novela de más de 1000 páginas hasta el final; la posibilidad de mostrar vía un recorte narrativo una situación existencial encarnada por personajes ficticios-que-orientan la comprensión de la propia situación para la reflexión; la posibilidad de mostrar la situación marginal en que se encuentran los escritores después del *boom* latinoamericano-que-orienta la escritura de una novela policéntrica como sucede en *Los detectives salvajes*; la posibilidad de visualizar o leer sobre imágenes fantasiosas y ficticias-que-orienta entenderlas como elfos, duendes o dragones. En ninguna de estas conexiones existen relaciones de necesidad de ningún tipo, más bien, detrás de ellas existen una serie de selecciones contingentes e improbables pero que a lo largo de la evolución comunicativa fueron conectando el

entendimiento comunicativo en un sentido y no en otro, gracias a las estructuras de los sistemas de función. Son formas que se actualizan pero en relación a un horizonte de posibilidades no necesarias, más bien improbables, y que devinieron en actuales.

Específicamente, la obra de arte producida en forma de novelas se especializa en recortar formas de sentido existenciales (esas formas con las cuales se puede observar-interpretar algo de la propia existencia y entenderlas por auto o heterorreferencia), en las que los seres humanos se observan justamente como seres humanos ante o en una situación humana (épica, romántica, absurda, apocalíptica, injusta, persecutoria, cotidiana, burocrática, filosófica, histórica, terrorífica, futura, pasada, aventurera, imaginada, idílica).

Una forma de sentido así, que muestra formas existenciales posibles, implica y da lugar a múltiples posibilidades comunicativas que se le podrán enlazar, los libros como medios de comunicación masiva son grandes detonantes y potencializadores de comunicaciones: “un texto escrito crea, al condensar y confirmar la escritura, un inmenso potencial para los textos aún no escritos” (Luhmann, 2002, pp. 10-11), y potenciadores de múltiples vivencias subjetivas que se gatillan ante esto. Por ejemplo, el planteamiento existencial que puede tener lugar ante la idea de la inexistencia o del abandono de dios, lo que se selecciona y se comunica son las posibilidades de sentido de esas múltiples formas comunicativas y vivenciales al respecto (pero observadas comunicativamente); o bien, el planteamiento del mundo abierto, ambiguo y diferenciado de la modernidad tal como se plantea en *El Quijote*:

Cuando dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este mundo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo (Kundera, 1990, pp. 13-14).

O bien, el planteamiento del mundo habitado por instituciones sociales como en Balzac y Diderot; o bien, el mundo de la burocracia moderna que implementa procesos institucionales-rationales pero tormentosos para las personas, como en Kafka (Kundera, 1990), o bien, el mundo

puesto para ser vivido con aventuras tanto reales como materiales para la literatura, como en *Los detectives salvajes*, o bien, como el mundo del horror de los asesinatos de mujeres, como en *2666*.

La novela como una forma de sentido social que *descubre categorías existenciales* por medio de la construcción de una ficción, recorta parcelas de sentido en formas de posibilidades no realizadas en la realidad real de personajes y sus situaciones ficticias, por *medio* de ellos se construyen *formas*-planteamientos sobre aspectos de la vida humana moderna necesariamente contingente y por lo tanto sus realidades y efectos son trastocados cotidiana y continuamente, son sujetos a cambios en diferentes niveles y sentidos, quedando abiertos a múltiples comprensiones: cómo vivimos, qué significa vivir en un mundo moderno, qué nos pasa cuando pasa algo, son observados literariamente, no filosóficamente<sup>29</sup>, no científicamente o religiosamente, aunque también se podrían observar así.

Dichos elementos son el aspecto del mundo que solo la forma novela es capaz de poder observar. Así como Luhmann plantea que solo el arte dice lo que es el arte (Luhmann, 2005), así Kundera cuando secunda a Hermann Broch, quien sostiene que la novela se dedica a “descubrir lo que solo una novela puede descubrir” (Kundera, 1990, p. 13). Gracias a la constelación de sentido que se forma con y en las posibilidades de las forma literarias, se puede contar con un repertorio de formas existenciales noveladas, son las selecciones que la novela a lo largo de su historia ha sido capaz de construir y, en dado caso, actualizar con cada nueva novela que se agrega; ha sido capaz de formar artificialmente formas de comprensión y autocomprensión ofrecidas a los lectores, de usar el medio de las historias ficticias contadas por escrito para observar con ellas formas existenciales que los lectores observan, comprenden, interpretan cada uno a su modo y capacidad, y que tienen que ver con los problemas o posibilidades de la existencia y que permiten observar y “comprender al ser humano arrojado al torbellino de este proceso [moderno contingente y ambiguo], comprender sus actitudes sus gestos” (Kundera, 1990, p. 46). Este novelista señala sin ánimos de cerrarla, una pequeña lista de categorías existenciales que cambian de pronto de sentido en el mundo moderno de la incerteza: la aventura, el porvenir, el crimen, lo cómico, la diferencia entre lo público y lo privado, la

---

<sup>29</sup> Más adelante veremos cómo es que, tanto novela como filosofía o teología, se pueden interesar en este elemento, sin embargo, siguiendo nuevamente a Kundera y Bolaño, veremos cómo no es lo mismo lo que se dice desde una novela que desde otro formato comunicativo, porque el hecho de que estemos hablando de formas que atienden a la existencia humana pareciera que nos sitúa en el terreno propio de la filosofía, sin embargo no es así, ya que a pesar de que comparten material, filosofía y novela se ocupan con distintos medios de la existencia y consciencia humana, que puede ser una existencia con sentido situado en la historia o una existencia en condiciones de intimidad, una existencia metafísica o cotidiana, una existencia vil o digna, entre otras. La diferencia es que la novela para hacer sus recortes comunicativos emplea personajes, situaciones e historias inventadas, necesariamente. No así la filosofía.

elegancia, la levedad, la soledad, lo cotidiano, el sueño, el juego. Ante éstas, la novela con sus propios recursos, formas y operaciones comunicativas, descubre y muestra sobre el horizonte propio que constituye su acervo colectivo, que no es otra cosa sino la historia de la novela (Kundera, 1990).

Tocando este punto, podemos ir adelantando que las categorías existenciales que observamos en *Los detectives salvajes* y *2666* son las de la aventura, la amistad, el amor, la misma literatura, el horror del asesinato, el crimen, el mundo moderno como pesadilla; dichas categorías son construidas-operadas en personajes, sus acciones y situaciones ficticias, y son ofrecidas a la observación de los lectores, son, entonces, portadoras de múltiples significados tanto para lectores especializados del tipo de la crítica literaria o académica, lectores ordinarios, lectores orientados por la difusión de la cultura, o bien, lectores editores, entre muchos otros.

Decíamos líneas arriba que para esta realidad comunicativa del tipo novelado es necesaria la existencia de constelaciones de sentido que constituyen los “medios [visuales y sonoros] que abren un espacio de ficción y simulación, de novelas y unicornios, de Madonnas dentro de un largo espacio” (Werber, 1996, p. 27), para que con ellos se logren formas acopladas rígidamente: las categorías existenciales mostradas gracias a una ficción novelada. La novela en este sentido es parte de una constelación de sentido propio que cuenta con una historia evolutiva, con sus temas, sus autores, sus géneros, sus estructuras estéticas, sus personajes pero sobre todo que cuenta con sus categorías existenciales con las cuales el lector se puede observar individualmente gracias a esa ficción escrita, y como dice Luhmann, cuando voltea a ver al otro que también ha leído, se hace una observación colectiva o cultural (Luhmann, 2005). El catálogo es in-enlistable y se encuentra contenido en el universo total de novelas publicadas desde *El Quijote* hasta el día de hoy, y bien puede considerarse una sala de exhibición completa que a su vez forma parte del museo imaginario que es el universo completo del arte –y en constante reducción y agregación de complejidad- que a su vez forma parte del universo completo de sentido que el sistema global sociedad –igualmente en reducción y agregación de complejidad-. A propósito de la diferencia entre arte y entretenimiento regresaremos a estos temas en otro capítulo.

### **1.15 Los límites del sentido del mundo literario: la vida y la muerte de la novela**

Los límites del sentido no son físicos o materiales, sino selectivos del sistema sociedad o psíquico, esto quiere decir que dentro de un sistema hay formas que se pueden seleccionar para buscar ser enlazadas y producir de este modo sentido, pero habría también las que no logran su

correspondiente enlace operativo y son observadas como carentes de sentido por el mismo sistema, resultan ser hasta cierto punto frecuentes, o vaya, también constituyen una posibilidad. Estas son las que se consideran como improcedentes operativamente, como raras, como impertinentes<sup>30</sup>, absurdas, socialmente inadecuadas, carentes de sentido, o como mencionamos arriba, invasoras y destructoras de otro sistema.

Si una comunicación artística busca relacionarse operativamente con una comunicación política, por ejemplo, continúa teniendo posibilidad de enlace en el sistema del arte<sup>31</sup>, pero también es un evento que cae dentro de la demagogia o dentro del panfleto propagandístico, y otros escritores u observadores del arte así lo observarán. Los efectos políticos que puede tener una publicación efectivamente son posibles, y hemos visto muchos casos de ello, casos en donde una novela se ve como atentatoria a los intereses de los grupos en el poder y que es censurada en su distribución o el autor perseguido, o bien, los casos en los que conviene tanto a ellos que es impulsada, financiada y divulgada abiertamente, pero esto es una actividad operativa del sistema política que observa en su entorno algo que le conviene o no le conviene, no del subsistema de la literatura.

La forma artística, cuando aparece gobernada o afectada por el criterio político en lugar de regirse por sus propios criterios de observación-operación, da lugar a panfletos o a propaganda política, que hace que deje de contar como obra de arte y aparezca como comunicación política. Lo importante es ver que no es solo el tema, que efectivamente puede ser a favor de una ideología o grupo político, sino que en su construcción operativa no se sigue el código se acopla/no se acopla. Si lo hace así y logra enlazarse con las formas del arte, cuenta como obra de arte y la arroja al mundo social, en donde habitan los otros sistemas.

Nuevamente, el novelista Milán Kundera, da cuenta de dicha invasión de criterios políticos sobre los criterios literarios y se refiere a ello como la constitución del final de la forma artística, su desaparición como forma diferenciada:

Hace aproximadamente medio siglo que la historia de la novela se detuvo en el imperio del comunismo ruso. Es un acontecimiento de enorme importancia, dada la grandeza de la novela

---

<sup>30</sup> Recordemos las impertinencias sociales demostradas por Garfinkel (2006) por medio de sus experimentos etnometodológicos en el sistema de interacción, los cuales serían ejemplos de una no continuación o no enlace con lo que viene dándose en una conversación orientada por expectativas estructuradas.

<sup>31</sup> Temáticamente es libre y apta para hacerlo, ya que sus intereses son universales, o dicho de modo técnico como lo hemos estado haciendo, cada sistema observa *el mundo* desde su particular punto de vista.

rusa de Gogol a Biely. La muerte de la novela no es pues una idea fantasiosa. Ya se ha producido. Y ahora ya sabemos *cómo* se muere la novela: no desaparece, sale fuera de su historia (Kundera, 1990, pp. 20-21).

Su historia de la novela es la sucesión enlazada, el universo diferenciado de novelas publicadas, es la existencia autorreferida y autopoietica de novelas publicadas que con sus comunicaciones escritas dan cuenta de descubrimientos de las categorías existenciales que comenzamos a mencionar líneas arriba. La pérdida de la forma de cada sistema es la pérdida de su identidad y acontece cuando un sistema no es capaz de mantener por medio de sus propias operaciones sus propios límites, deja de existir como sistema con acotación, deja de procesar y producir sus propias comunicaciones con sentido novelado y ficticio, es decir, guiado por su propia distinción y sentido. En este caso de la producción de novelas durante el régimen soviético mencionadas por Kundera (1990), más bien pasan a contar como operaciones –actividades- con un sentido político, como operaciones políticas y no literarias autónomamente, pues salieron del enlace interno dentro de la propia historia de la novela. En el caso de Bolaño, veremos más adelante que comparte la misma idea de independencia en la operación novelística, en la ejecución literaria en general respecto al Estado y sus instituciones. A ello se refiere cuando habla de *escribir a la intemperie* (Bolaño, 2004).

Cada una de estas formas operativas artísticas se especializa en captar algo que no puede ser comunicado de otro modo, son aptas, por decirlo así, en operar y construir algo que abre las posibilidades de actualización de sentido y forma específicos.

El arte textual, aunque emplea lenguaje escrito no lo hace con los mismos sentidos denotativos, sino figurativos, como ya lo mencionamos, ya que a pesar de que comunica a través de palabras, frases, gramáticas o narraciones, dicha comunicación no está limitada por los mismos límites de sentido ni por los mismos límites estructurales, así como tampoco por el mismo universo de autorreferencias (Luhmann, 2005). El texto lingüístico es usado en la novela como medio para la obra de arte y no como medio comunicativo ordinario comprendido en la realidad real.

Dice Luhmann sobre el arte como medio de comunicación simbólicamente generalizado: éste “se puede servir de medios lingüísticos –como en la poesía- pero tan solo para destacar que [la comunicación] de alguna manera no descansa solo en el entendimiento de lo dicho” (Luhmann, 2005, p. 50), y en la novela, las historias, los personajes, las acciones, las situaciones, no son empleados con



la finalidad de convencer al lector de que son reales o de que aquello fue real, sino para mostrar por medio de estos artificios con sentido, posibilidades diversas de la existencia, de sentido existencial. Así como “las ‘afirmaciones’ de un poema no se dejan parafrasear, no se dejan resumir en una frase que luego podría ser verdadera o falsa” (Luhmann, 2005, p. 50), así tampoco las historias contadas en una novela no se dejan entender en relación a si son reales o no, a si fueron verdad histórica o no, o si son verídicas o no:

El sentido se transmitirá a través de las connotaciones –y no de las detonaciones; a través de la estructura ornamental de las referencias (que recíprocamente se limitan) y que se exhiben en forma de palabras- pero no a través del sentido de la frase, no a través del sentido proposicional de las afirmaciones. El texto artístico se distingue de la fisonomía del texto normal –el cual, como se dice en el argot posmoderno, procura ser ‘*readerly*’ y con ello deja instalado al lector en el papel pasivo de solo entender-; se distingue porque exige del lector un ‘*rewriting*’, una nueva reconstrucción del texto. O con otras palabras: el texto artístico no se empeña en que se repita automáticamente el sentido conocido del signo, sino que busca –a pesar de la advertencia- romper con los automatismos y hacer que el entendimiento de un texto se amplíe hacia la obra de arte (Luhmann, 2005, p. 51).

Así es como una novela, en tanto que obra de arte, adquiere sentido en relación a su entorno interno inmediato constituido por su propio acervo de obras de arte noveladas el cual brinda las posibilidades de actualización por medio de su ‘estructura ornamental de referencias’. Dada su autorreferencia sistémica por medio de sus operaciones, observamos que es en relación al universo del arte observado como el conjunto total de novelas publicadas, que la referencia y enlace comunicativo puede ser a partir de sus personajes, sus acciones, sus situaciones, sus temas, sus estilos, sus estructuras narrativas. Tal es la vida interna de la novela.

#### **1.16 Semántica de la sociedad. ¿De qué hablamos cuando hablamos de Bolaño?**

El medio vital del sentido aparece organizado en formas semánticas vinculadas a los diferentes sistemas sociales. Las formas parciales de sentido –formas dentro de las formas- habitan dentro de sistemas sociales, y dentro de estos llegan a formar condensaciones de formas usadas y usables. La semántica de una sociedad se refiere a los patrimonios de temas, conceptos, ideas y su correspondiente significado usado, actualizado, en el cúmulo de comunicaciones diferenciadas (Corsi, et al, 1996). Se encuentra vinculada -pero no atada- a la estructura general de la sociedad: en la

sociedad segmentada y ágrafa su semántica se presenta de manera oral y para su actualización operativa depende de la memoria de los participantes. En cambio, en una sociedad estratificada que ha duplicado el lenguaje en una forma oral y otra escrita, selecciona y desarrolla formas jeroglíficas o alfabéticas susceptibles de ser otro medio de comunicación que da lugar a formas, reglas, requisitos, límites, implicaciones y consecuencias distintas a las orales. La semántica, entonces, se puede asentar en sus escritos usados para comunicarse con los no presentes, sean éstos deidades o seres mundanos; puede ser difundida en escrituras impresas con posibilidades de ser divulgadas masivamente, de modo que las formas comunicativas de los diferentes sistemas sociales se ven impactadas de forma importante. La semántica entonces se amplía y se diversifica formidablemente.

El sistema social de la interacción, nos dice Luhmann, es el sistema básico del resto de los sistemas sociales (Corsi, et al, 1996), sin embargo tiene su propia operatividad y sus propios límites respecto a los otros sistemas y que tienen que ver con la co-presencia de personas que encarnan roles dispuestos por las organizaciones de sistemas sociales, siempre y cuando las personas se encuentren incluidas en algún sistema social de comunicación. Si no es así, si la persona se encuentra más bien excluida, aparece como cuerpo en el caso extremo y límite de no ser incluida por ningún sistema social. La sociedad moderna es la primera sociedad capaz de excluir por completo a las personas de todos sus sistemas sociales (Beriaín y García, 1998). Este sistema mantiene su propio ámbito operativo en la co-presencia entre ego y alter y su doble contingencia. La semántica moderna, puede emplear interactiva y cotidianamente lo comunicado en medios de comunicación impresos o electrónicos, de ahí que el reservorio de temas sea mayúsculo y sumamente diversificado: así es como se puede platicar o aludir a las noticias de ayer, a la película en la que se adapta una novela de Bolaño, aplaudir al final de una función de teatro sobre *Los detectives salvajes*, aludir al último libro que se leyó del escritor, participar en una tertulia sobre la polémica en torno a la última novia que tuvo Roberto Bolaño antes de morir, y todo esto sin haber conocido al escritor.

En un segundo nivel, la semántica es elaborada desde sistemas funcionalmente diferenciados con sus grandes directrices y sus distinciones guía: ciencia, política, derecho, economía, arte, etcétera, que, con sus formas abstractas y complejas, permiten el desarrollo diferenciado de temas y significados por usar.

Con el desarrollo de los medios de comunicación simbólicamente generalizados, la semántica de la sociedad funcionalmente diferenciada adquiere un nivel de estructura compleja abstracta no visto en otros tipos de sociedades. En este tipo de sociedad los temas por comunicar y las diferentes

actitudes y expectativas de comportamiento ante los cuales cada uno de ellos pueden orientar, son altamente diferenciados.

Estos medios comunicativos constituyen una serie de estructuras simbólicas de sentido independientes de cada situación concreta de interacción y que brindan las posibilidades de hacer entendible algo improbable (Corsi, et al, 1996), orientan pues las actitudes favorables ante dichas formas comunicativas funcionalmente diferenciadas, aunque no tendrían por qué ser asumidas necesariamente<sup>32</sup>. Ego se encuentra frente a un libro portador de una novela y decide comprarlo para leerlo, nadie lo obliga pero así lo entiende, posee dinero y decide. No era necesario que lo entendiera así, pero tampoco imposible, y dicha comprensión ha devenido en una forma estructurada de sentido que relaciona favorablemente libro-precio-compra-lectura-vivencia. Lo que explica este concepto es la manera en que la oferta comunicativa tiene una forma estructurada que varía en las siguientes formas y ante las cuales tanto ego como alter seleccionan alguna, ambos tienen dos opciones ante lo percibido en el entorno social, o una vivencia activada por ello o una actuación, también suscitada por eso mismo en el siguiente modo: ego ofrece su vivencia o su actuar mediante su comunicación, y dicho ofrecimiento da lugar o a la vivencia o a la actuación de alter. Las combinaciones que resume Luhmann son las siguientes:

**Cuadro 3.**

***Medios de comunicación simbólicamente generalizados***<sup>33</sup>

	vivencia de Ego (vE)	actuar de Ego (aE)
vivencia de Alter (vA)	vA provoca vE verdad y valores	vA provoca aE Amor
actuar de Alter (aA)	aA provoca vE propiedad/dinero y <b>arte</b>	aA provoca aE poder y derecho

Para nuestro caso del sistema del arte, la estructura que relaciona la comunicación funciona así: el actuar de alter realiza una obra de arte que activa la vivencia en forma de fantasía de ego que se siente conmovido e identificado por y en su novela, ya que esta se basa en las condiciones ofrecidas

<sup>32</sup> Existe la posibilidad de la impertinencia social garfinkelina.

<sup>33</sup> Cuadro tomado de Corsi, (Corsi, et al, 1996, p. 147). El subrayado es nuestro.

por dicho actuar de alter, son la premisa de su propia vivencia y orientan su conducta a partir de este entendimiento (estoy frente a la obra de un artista, o bien, estoy frente a una obra de arte).

La existencia de estas estructuras simbólicas que son los MCSG hacen probable lo que más bien sería improbable: que ego presente una historia inventada de jóvenes escritores, historia que incluye, por ejemplo, una serie de cortes temporales en la narración, a alter, que, si funciona el MCSG que es el arte, entenderá que eso que le presenta se trata de una historia de ficción referida a una situación ubicada en el año de 1976 en la Ciudad de México y que puede hacerle reflexionar su propia condición de joven con deseos de salir a conocer el mundo (y esto sin tener necesidad de conocer la Ciudad de México o bien, conocer la historia de México, lo que importa es la situación existencial que gatilla en el lector y la atención que suscita fascinación de la conciencia que lee), o bien puede servirle como entretenimiento si no se percata del enlace recursivo –sumamente fino- a otras novelas que hayan puesto Bolaño por medio de sus selecciones de categorías existenciales expuestas en otras novelas (novelas de iniciación, novelas de viaje). La estructura simbólica funciona en la sociedad antes de este encuentro indirecto entre alter-escritor y ego-lector, y orienta a ego para que seleccione una actitud y conducta definida, ya sea de reflexión o de entretenimiento, y que decida dedicarle tiempo a la lectura.

A partir de la publicación y lectura de los libros de Bolaño, los lectores académicos, periodísticos y críticos de su obra, han desarrollado una serie de observaciones que conforman lo que podemos la semántica entorno a Bolaño, a su vida y a su obra. Por medio de reducciones de complejidad, los temas que han recortado son, entre otros:

- el marco intertextual y recursividad entre obras y autores;
- las diversas categorías del mal;
- la representación literaria de las diversas catástrofes sociales de occidente;
- la autofabulación biográfica como recurso para la crítica del gremio literario;
- los libros reales *versus* los libros ficticios;
- la noción de tiempo;
- el autoexilio y la búsqueda;
- la oposición entre el canon y lo marginal, entre la institucionalización de la literatura y la vida práctica asumida a la intemperie;
- la geografía real descrita y usada en sus libros;
- México en la obra de Roberto Bolaño;
- política y literatura, crimen y literatura, creación y tortura;
- locura, manicomio, delirio;
- literatura como salvación, literatura como búsqueda vital poética;
- estilos narrativos del mal, el crimen, el infierno humano;
- volver a contar la historia;

- géneros marginales en el centro;
- personajes y su lugar significativo;
- el título *2666*.

A continuación desarrollaremos el concepto de comunicación orientado hacia la comunicación escrita que ha dado lugar evolutivamente a la forma novela. Posteriormente, abordaremos el sistema del arte para distinguir en él al subsistema literario y, finalmente, analizaremos sistémicamente a Roberto Bolaño y *Los detectives salvajes* y *2666*.

**SEGUNDA PARTE**

**ESCRITURA DE LA SOCIEDAD**

## CAPÍTULO 2. EL ARTE DE LA COMUNICACIÓN Y LA COMUNICACIÓN DEL ARTE

*"¿Pero sobre todos los inventos estupendos,  
qué grandeza de mente fue aquella que se  
imaginó un modo para comunicar su pensamiento  
más íntimo a cualquier otra persona,  
no obstante lo distante del larguísimo intervalo de tiempo y lugar?  
¿Hablar con aquellos que estén en las Indias,  
hablar con aquellos que no han nacido todavía  
y que no habrán nacido hasta dentro de mil o diez mil años?  
Y, ¿con qué facilidad?"  
Galileo Galilei*

*... la comunicación (por tanto la sociedad) es un sistema.  
Javier Torres Nafarrate*

Al trabajar con la distinción teórica del sistema y el entorno aplicados a lo social, entendemos que la comunicación es la unidad operativa que permite la autorreproducción del sistema social y nada más, el resto es entorno<sup>34</sup>. Es un concepto resignificado en su contenido teórico, en los elementos técnicos que lo componen y en sus implicaciones sociológicas, así también en sus alcances explicativos y en la centralidad constructiva que dicha operación posee respecto a la sociedad: los procesos comunicativos construyen y reconstruyen a la sociedad.

### **2.1 Reespecificación del concepto: la sociedad como comunicación**

La comunicación es el proceso social sumamente amplio, emergente, complejo y diversificado que permite la reducción de complejidad en el medio del sentido; se presenta en el plano de las diferenciaciones sociales (segmentaria, estratificada, funcional); en el de los medios de percepción que emplea (acústico, visual, táctil, intuitivo y otros más); en el de los medios de difusión en que ha desarrollado (oral, escrita, impresa, telecomunicaciones); en las formas diferenciadas que modernamente produce (científica, religiosa, artística, política, amorosa, mediática, jurídica) y en los niveles que simbolización generalizada que ha alcanzado (medios de comunicación simbólicamente generalizados).

Su re-especificación teórica modifica el ámbito de explicación de la sociología a uno sumamente ampliado para su observación cognoscitiva: todo tipo y proceso de comunicación es explicable sociológicamente. Pero al mismo tiempo, en un acto de genialidad científica, lo vuelve

---

<sup>34</sup> Tal como señala Luhmann en su artículo *El concepto de sociedad*: "el entorno es componente indispensable de la forma, pertenece a la forma del sistema" (Berriain y García, 1998, p. 55).

acotado en su selección investigativa: solo de comunicación está hecha la sociedad, no de ideas, no de cuerpos, no de territorios (Beriaín y García, 1998), no de sujetos y aunque la comunicación como sistema tenga relación con estos otros elementos, es una relación de diferencia y orquestada a su modo y por ella misma, es decir, según sus posibilidades, estructuras y procesos operativos, ya que éstos elementos continúan existiendo, solo que en el entorno con una complejidad distinta a la sistémica, y a manera de presupuestos materiales para la comunicación.

Agrega, además, este concepto luhmanniano, el elemento de la complejidad como punto de partida para la emergencia del sistema social (Luhmann, 1998, p. 64): la complejidad es imposible de ser observada sino es por medio una reducción, lo que significa plantear a la comunicación como una operación que selecciona y que implica una síntesis de tres selecciones que reducen dicha complejidad: selección del acto de comunicar, *cómo comunica alter*<sup>35</sup>; selección de la información, *lo que se comunica*; selección del acto de entender, *cómo lo comprende ego*. Esto planteado como una división analítica.

Además, pone de relieve al elemento irrenunciable de las descripciones modernas de la realidad, el de *la diferencia*: la sociedad moderna es el retículo de comunicaciones diferenciadas entre ellas y respecto a su entorno (Beriaín y García, 1998). Ante este panorama de generalización de la diferencia, lo propio es asumir el descentramiento de la observación científica respecto del resto de comunicaciones como lo asumimos en el capítulo anterior y que da lugar a que la realidad de la sociedad moderna no solo no pueda ser descrita desde un único criterio (¿el verdadero, el correcto, el natural, el real, el trascendental, el metateórico, el científico, el meta-algo?), sino que dicha realidad social en el momento en que es producida operativa, diferencial y constantemente desde los diferentes marcos comunicativos que funcionan en simultaneidad, operando justamente como sistemas con entorno, producen cada uno de ellos sus respectivas observaciones/descripciones del mundo, como afirma Torres siguiendo a Luhmann: “para la sociedad (como conjunto heterogéneo) es válido que se dé sin vértice y sin centro” (Said, 2013, p. 94).

Siguiendo los lineamientos teóricos descritos, en este capítulo analizamos comunicativa y científicamente a la escritura como una de las varias formas que asume la comunicación y por ende la sociedad. Esta concepción comunicativa de la sociedad permite ver que la inclusión y la exclusión social son dadas por la posibilidad de participar o no en las diferentes formas de comunicación

---

<sup>35</sup> Alter aparece como la instancia comunicadora que puede ser tanto una persona que encarna un rol, o bien un sistema que opera comunicaciones.



definidas de cada sistema social. En el marco del proceso ciego e improbable de transformación de la sociedad, esta evolucionó cuando adquirió estructuralmente el dispositivo de la escritura difundida masivamente por medio de la imprenta, mismo que cada sistema la aprovechó (seleccionó) y la estabilizó en sus respectivas estructuras. Las múltiples formas que puede asumir la escritura son entendidas y dadas en el marco de contexto de significado propio de cada sistema social. Dentro del sistema del arte, la literatura es el subsistema en el que apareció la novela como una comunicación-operación (escrita y publicada) tanto del sistema del arte, pero también, como una comunicación-operación (escrita y publicada) del sistema de los medios masivos de comunicación: hacia la novela como arte y hacia la novela como entretenimiento es hacia donde dirigimos la observación.

## **2.2 Evolución comunicativa**

Desde una concepción atípica en la tradición sociológica y desarrollando a la teoría de sistemas, Luhmann considera y parte del hecho de que es altamente improbable que tanto las formas ordenadas tengan lugar, como que dichas formas se mantengan funcionando una vez lograda su existencia como formas que mantienen límites frente a sus respectivos entornos (Luhmann, 1998). Lo que existe es el desorden, ausencia de diferenciaciones operativas producidas por un sistema. Pero sucede que en esa realidad "desordenada" azarosamente aparecen formas autoproducidas en procesos dinámicos: sistemas que son distinciones entre sistema y entorno, producidos y sostenidos en el tiempo por sus propias operaciones que son las que hacen que funcionen a su interior relaciones reconocidas que los distinguen del entorno, por lo tanto, dice, lo que hay que explicar científicamente es el cómo un hecho improbable se ha producido y mantenido, y ha dado lugar a dichas formas y no a otras, también improbables:

Basta con que se considere una totalidad cualquiera de caracteres, como puede ser la peculiaridad de un determinado individuo, y que se haga la pregunta sobre las condiciones por las que se produjo dicho encuentro de los caracteres que la definen, para caer en la cuenta inmediatamente de que esa peculiaridad es el resultado de un encuentro casual y que, por tanto, como tal, es extremadamente improbable... ¿cómo es posible que surjan y que luego funcionen como normales algunas estructuras que cada vez están más cargadas de presupuestos, es decir, que son cada vez más improbables? (Luhmann y De Giorgi, 1993, pp. 195-196).

A diferencia del funcionalismo sistémico de Parsons que, describiendo analíticamente el funcionamiento ordenado del sistema (tanto en su modelo inicial de la estructura de la acción, en el modelo trisistémico y en el modelo AGIL<sup>36</sup>), pensaba que había elementos que interrumpían dicho estado ordenado de cosas, y proponía que ese fenómeno de disrupción del funcionamiento ordenado habría de explicarse sociológicamente, el funcionalismo constructivista de Luhmann considera que la tendencia hacia la improbabilidad de formas (desorden) es con lo que se ha de contar (entropía), “toda reproducción y formación de estructuras presupone una combinación de orden y desorden” (Luhmann, 1998, p. 202), y por lo tanto la tarea de explicación de la sociología es la de comprender y dilucidar cómo ha sido posible que se hayan formado unas formas sistémicas comunicativas y no otras ni de otro modo, así como encontrar debido a qué probables contingencias y azares aparecieron, se seleccionaron y se reestabilizaron en un determinado momento esas modificaciones estructurales y no en otro.

Mediante este planteamiento evolutivo de la teoría de sistemas de Luhmann, buscamos responder las siguientes preguntas: ¿debido a qué procesos evolutivos se forman y se mantienen formas comunicativas escritas altamente improbables?, ¿cuáles son esas formas y cómo mantienen su identidad a pesar de la variación constante?, y aplicados a la comunicación artística y de entretenimiento que son las que nos interesan: ¿en qué consiste su operación específica realizada en escritos novelados?, ¿cuál es su función diferenciada?, pero sobre todo: ¿cómo es que con esas sus formas noveladas, la comunicación observa el mundo? y, finalmente, ¿qué nos puede decir su específica manera de observar el mundo las novelas de Roberto Bolaño?.

Luhmann afirma que la emergencia de la sociedad es resultado de un proceso evolutivo en el cual observamos no fases, épocas históricas o estadios, sino tres mecanismos evolutivos funcionando diferenciadamente: el mecanismo de la variación (de comunicaciones); el mecanismo de la selección (por parte de estructuras); y el mecanismo de re-estabilización (de formas sistémicas organizadas) (Dallera, 2011), los cuales funcionan como procesos diferentes aunque no linealmente, sino circular y constantemente. Hablaremos de ellos también más adelante otra vez pero en relación a la evolución del arte, sus ficciones y las novelas. Ahora lo que nos interesa es comprender primeramente cómo es que se presenta la evolución respecto al proceso básico de la comunicación para situar dentro de esta a la forma oral, la forma escrita y la forma impresa como selecciones estabilizadas de sistemas sociales

---

<sup>36</sup> Según el modelo de intercambio desarrollado en su artículo *El sistema de las sociedades modernas*, (Parsons, 1977).

complejos, mismos que son resultado de la evolución estructural altamente improbable y que adquieren durante este proceso evolutivo de la sociedad global la posibilidad de ser formas artísticas o de entretenimiento. La manera de entender una comunicación es la manera de entender a la sociedad, afirma Luhmann (1998), por lo que, entendiendo las formas comunicativas artísticas y del entretenimiento, comprenderemos también algo de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada que las hace a ellas posibles.

Ahora bien, aplicando la teoría de la evolución como un proceso de transformación de la comunicación de la sociedad, estamos en condiciones de observar tres cosas. Una, teniendo en cuenta la forma de la diferenciación de sistemas sociales respecto a sus entornos nos permite observar a las sociedades segmentarias, a las sociedades estratificadas y a las sociedades funcionalmente diferenciadas, como los tipos de sociedades que han existido en la historia al tiempo en que se autorreproducen recursivamente (Beriaín y García, 1998). Y otra, teniendo en cuenta los medios que usan y que difunden la comunicación (dispositivos), podemos observar los diferentes tipos de comunicaciones que han impactado estructuralmente en la sociedad como logros evolutivos de la misma: la comunicación oral, la escrita, la impresa, la comunicación que a través de telecomunicaciones y, finalmente, la comunicación que se produce gracias la estructura que proveen los medios de comunicación simbólicamente generalizados (Dallera, 2011).

La adquisición de estos diferentes dispositivos es importante para analizar, ya que son ellos los que modifican las posibilidades y formas de la comunicación y por ende impactan significativamente en la misma sociedad y las formas de participar en ella o no: la expanden o la retrasan, la hacen simultánea, la difunden masivamente, la hacen aceptable a pesar de ser improbable, permiten el anonimato, la ponen a disposición de ser usada independientemente del sistema que la produce, permiten la formación de semánticas que ofrecen temas a comunicar, entre otras posibilidades y consecuencias. Se trata de logros evolutivos que pasan a formar parte de las estructuras del sistema social en general y de los diferentes sistemas de función<sup>37</sup> que aumentan tanto su capacidad de reducir

---

<sup>37</sup> Tan es así que en un ejercicio contrafáctico podríamos preguntarnos qué sucedería si por algún extraño evento desaparecieran todos los ordenadores y la red de comunicaciones vía web, simplemente la sociedad moderna contemporánea colapsaría en su forma y operaciones actuales. La economía y su dinero electrónico, los Estados y su administración, la religión y sus transmisiones en línea, los *mass media* y sus noticias, reportajes y entretenimiento, la ciencia y sus almacenamientos de datos, las familias y sus comunicaciones cotidianas e íntimas, el arte y sus formatos multimedia, sus digitalizaciones y sus tecnologías... leves y generales ejemplos estos que asoman a la realidad contemporánea en la que se han acoplado por la vía de sus operaciones comunicativas. Seguramente habría intentos humanos por restituir o bien por sustituir el papel estructural que dichas medios técnicos cumplían, y se buscarían alternativas, sí, pero la sociedad que empela en sus diferentes

complejidad por medio de sus funciones comunicativas, como contribuir ciegamente al incremento de más complejidad.

Dice Luhmann en *Sistemas Sociales* (1998), hablamos de evolución social cuando crece el número de presupuestos sobre los que cuales se apoya cierto orden (ahora el orden de formas escritas e impresas), de modo que en ese orden emergente se pueden esperar posiciones, dependencias y expectativas improbables pero condensadas y que dependen de dicho orden al modo de exigencias con las que hay que cumplir (Luhmann, 1998). Dicho de otra manera, la evolución de la sociedad produjo a la escritura impresa que ha consistido en la especificación de requisitos presupuestos que definen una serie de comunicaciones recursivas de su propio tipo y que son a su vez presupuestas para otras comunicaciones del mismo tipo.

Dentro de los varios presupuestos que deben existir para la forma novela, podemos considerar: la existencia misma de la escritura fonética y de la imprenta como medio de difusión de la comunicación con usos liberados de los criterios políticos o religiosos; el desarrollo de varios criterios diferenciados (religioso, político, económico, periodístico, etcétera) que ya venía perfilándose en el proceso evolutivo de la misma sociedad; una semántica propia del amor burgués y sus dramas respecto al *yo* que fuera contenido informativo bajo forma de mostración de sentimientos, de pensamientos en un formato que no es de co-presencia; justamente la idea del *yo* como una autoconstrucción del sujeto en un mundo ya no determinado desde alguna instancia unívoca, centrada ni jerárquica; una semántica de la sociedad desdogmatizada que permita una reflexividad comunicativa (Luhmann, 2002), es decir la concepción pública dada en conceptos y significados usables caracterizados por la interpretación variable de ellos, la idea de que existen diferentes puntos de vista en la sociedad; un acervo previo de historias contadas (épicas, líricas, y toda la literatura previa a *El Quijote*, tomado ésta historia como el inicio de la novela moderna); la idea del mundo como un lugar abierto (descubrimiento de otras tierras, el mundo como un lugar para tener aventuras, la imagen de sistemas sociales diferenciados modernos, la posibilidad de interpretar la palabra de dios por acceso propio, el desencantamiento del mundo y su observación científica); la imprenta como posibilidad material con uso diferenciado según cada sistema; la formación de un mercado para los libros, -empresas editoriales-.

---

sistemas de función a las comunicaciones electrónicas sería otra, tendría dificultad en seguir operando como lo veía haciendo con sus comunicaciones estabilizadas hasta entonces.

Dichos presupuestos y otros más, hicieron las veces de casualidades aprovechadas para la evolución de la forma novela, con lo cual quiere decir que ni existió planeación teleológica o intención controlada en dicho proceso azaroso y ciego<sup>38</sup> que se conjugó con lo estructural de cada caso y que permitía ya aprovechar ciertas formas comunicativas dejando fuera otras al reducir complejidad por parte del sistema social diferenciado, de este modo se usó la escritura impresa como solución limitada para producir otras formas también limitadas, perfiladas y de este modo también, se produjo el aumento de complejidad: contar con el hecho de que había gente que había leído y había libros para ser leídos (Luhmann, 2002), se produjo el mercado de las editoriales, apareció el público expectante de las nuevas publicaciones de historias dadas en entregas de capítulos semanales.

Tales presupuestos son necesarios para poder hablar de un subsistema literario cuya operación son las obras de arte textual<sup>39</sup>, -aunque solo vistos así desde el punto de vista del observador cognoscitivo que busca observar las variaciones que fueron seleccionadas y finalmente reestabilizadas en formas sistémicas (arte, economía, derecho, etcétera)-, y que dieron lugar a consecuencias tales como el uso artístico (no literal) del lenguaje y su presentación visual en formas escritas en una página de poesía, formas narrativas inventadas novedosas (ocultación o mostración del yo del narrador, finales anticipados, intertextualidad interna y externa, suspenso, ironía, sátira).

Así, dice Luhmann en *La forma escritura* (2002), desde el siglo XVIII se contaba ya con un público lector de hombres y mujeres cada vez más grande, interesados en leer cosas que no eran verificables sino inventadas deliberadamente, historias que entretenían justamente en esa forma no verídica pero que era un formato comunicativo idóneo para la reflexión u observación del propio yo, y que tanto por la forma de ser narradas como por las metáforas simbólicas que era capaces de crear y que daban lugar a la autoobservación existencial susceptible de ser comunicada (leída, comprendida) en un entorno de sentido diferenciado, así como también por el hecho de que abrían la puerta de un mundo de imaginación ante el que no se tiene que responder nada, sino que se observa en tanto que estimula la imaginación y la intuición.

El mundo ficticio comunicado en la escritura como un subuniverso de sentido, tuvo lugar dentro del mundo real y con una industria y mercado para ello; había personas queriendo ser

---

<sup>38</sup> Se refiere Luhmann a la evolución como el “procedimiento evolutivo de variación «ciega» y selección”, (Luhmann, 1998, p. 276).

<sup>39</sup> El arte textual es uno de los varios géneros internos del arte cuyo medio material son las palabras, frases, narraciones, usados de modo específico. En breve lo abordaremos.

escritores, hombres y mujeres queriendo publicar sus obras y pretendiendo vivir de ellas<sup>40</sup>, queriendo leerlas, queriendo tener aventuras para vivenciarlas y para contarlas de la manera más original posible. Aparecieron también hombres y mujeres queriendo imprimirlas y venderlas.

Ahora bien, Luhmann explica que el proceso de evolución de la sociedad no es homogéneo para todos los sistemas de función, más bien cada sistema aprovecha en sus respectivos procesos internos la variación que detecta. El sistema del arte en particular, tuvo un proceso de diferenciación propio que estaba siguiendo la forma de la diferenciación de la sociedad. En este proceso, dice Luhmann (2005), el arte textual tuvo un papel importante que hizo las veces de impulso para la propia diferenciación de otros géneros artísticos visuales o sonoros, o visuales y sonoros al mismo tiempo, ya que gracias a su material que son las palabras, ofrecía oportunidades específicas para la comunicación artística. Desde su punto de vista, el arte textual “asume el rol decisivo en el proceso de diferenciación” (Luhmann, 2005, p. 301) frente a las pretensiones de verdad de la ciencia.

El arte textual, entonces, pasa a ser un género que, al rechazar los criterios de verdad verificable, ofrece experiencias innovadoras, tanto de vivencias como de participación, y pasa a construir un ámbito diferenciado de ficción cuyos desarrollos alcanzan una amplitud de temas y tópicos dentro de los cuáles las obras literarias presentan formas cada vez más sofisticadas. Forman un medio propio, en el cual se pueden plantear las situaciones existenciales de los seres humanos vivientes en sociedades cambiantes, y con estados internos susceptibles de ser comunicados con formas no ordinarias.

El proceso de diferenciación es tanto hacia adentro como hacia afuera del sistema del arte dando lugar a formas que ya no siguen la estructura jerárquica de las anteriores formas sociales, “la diferenciación-hacia afuera y la diferenciación-hacia-dentro se condicionan mutuamente” (Luhmann, 2005, p. 302) en un proceso que contribuye a la diferenciación funcional que viene dándose en la sociedad global y en el que el sistema del arte se autodistingue internamente sin guardar correspondencia estructural con el entorno.

---

<sup>40</sup> Tal y como Virginia Woolf en su sociológico ensayo publicado en 1929, *Un cuarto propio*, relata los vericuetos, las dificultades y las imposibilidades que vivieron los hombres pero más aún las mujeres, queriendo ser escritoras y vivir de su pluma en una sociedad moderna que desde entonces brindó el rol de escritor, no así de las oportunidades institucionales generalizadas ya que las mujeres eran excluidas de su inclusión como escritoras de novelas, si había mujeres en las novelas pero solo como personajes.

Es este proceso evolutivo previo, en el que se observa el papel impulsor que tuvo el arte textual, magníficamente explicado, el que posibilita contemporáneamente la realidad ficticia dada en todo un universo de sentido que componen el total de novelas publicadas. De esta diferenciación interna sistémica junto a los anteriores requisitos estructurales suscitados por la publicación de libros y sus lectores, la diferenciación profesional del rol de escritor o escritora, así como la forma ficcional escrita dirigida a la autoobservación individual, hicieron de las novelas publicadas parte de la semántica de la sociedad moderna, esto es, las novelas publicadas comenzaron a ser parte de los temas por hablar, parte del conocimiento público así como la existencia de sus autores que también se volvieron tema para conversar, tema para ser estudiado o para la crítica informada.

En breve seguiremos abundando sobre la comunicación escrita ficcional y las posibilidades de autoobservación existencial que brinda y supone por parte del lector, así como las posibilidades imaginativas y artísticas dadas en la forma novela. Ahora expondremos específicamente el concepto de *comunicación* con la finalidad de explicar cómo es que dada la diversidad funcional, la inclusión y exclusión en la sociedad se da sobre criterios diferenciados de participación comunicativa, de este modo veremos que, para participar en las comunicaciones existenciales de la novela dirigidas a la intuición, la imaginación y a la autoobservación, no se requiere necesariamente contar con altas posibilidades económicas, ni se requiere tener alguna preferencia ideológica política liberal, radical o conservadora, incluso dicha comprensión es independiente de si se es egoísta en el amor o si se es creyente o ateo en la religión, y más aún, no se requiere contar con diplomas literarios ni con títulos universitarios, es más, dada la evolución comunicativa de la sociedad, no se requiere saber leer o escribir para comprender el sentido de lo planteado en una historia novelada. Lo único que se requiere es tener la capacidad imaginativa y de realizar hipótesis existenciales digamos, comprensivas, captar el sentido existencial de lo que se está narrando y a partir de ello orientarse imaginativa y emotivamente en la historia y ante los personajes, sus situaciones y sus acciones, con miras a una autoobservación, ya sea individual o colectiva.

### **2.3 Comunicación como síntesis de tres selecciones**

La comunicación como la operación propia del sistema sociedad acontece como una síntesis entre tres selecciones: el acto de comunicar, el acto de distinguir una información y el acto de entender. Las posibilidades de variación se presentan para las tres partes del proceso y presupone el funcionamiento de sistemas psíquicos, sí, pero ellos se encuentran operando en su entorno.

Con fines de exposición los ordenamos, aunque es un proceso de síntesis entre tres selecciones que suceden simultáneamente en cada operación comunicativa entre ego y alter, en diversos grados de complejidad y en diversas formas estructuradas, y por ende con diferentes enlaces así como con diferentes presupuestos y consecuencias. En esta teoría alter es la instancia sistémica que otrora era tematizado como el ‘emisor’ y ego es quien tiene posibilidad de seleccionar el modo en que entiende lo que distingue como la información, ya que también tiene opciones de seleccionar de entre varias formas de información (Luhmann, 1998).

Su funcionamiento operativo es así: en el primer acto de comunicar, alter selecciona –entre varias- una *expresión*: le ordena, le explica, le solicita, le da, le expresa, le cuenta, le otorga, le regaña, le habla, le espeta, le sentencia, le acusa, le permite algo a ego; ese algo es lo segundo, la *información* que constituye una selección -entre varias- del qué: una regla de conducta, una teoría, un favor, una cantidad de dinero, un sentimiento, una historia, una bendición, un grito, un saludo, una condena, una demanda, una afirmación; en el tercero, ego selecciona una manera de *entender* -entre varias- de lo que ego expresó con su información, y se la atribuye a alter.

### Cuadro 2.1

#### **Comunicación como oferta de selecciones<sup>41</sup>**

<b>SÍNTESIS DE TRES SELECCIONES</b>	
ACTO DE COMUNICAR: expresión comunicativa, selección del modo en el que se dice algo.	SELECCIÓN DE LA INFORMACIÓN: el qué se dice, es recorte de algo que al tematizar deja fuera todo lo demás.
ACTO DE ENTENDER: selección que se realiza en quien observa y distingue la información del acto expresivo.	
<p>Si ego entiende algo, lo entienda como lo entienda, está en posibilidades de aceptar/rechazar la oferta de sentido que observó de parte de alter, solo entonces queda abierta la posibilidad de continuar la comunicación ofertada con otra comunicación, solo entonces sucede que una comunicación provoca a otra comunicación.</p>	

Le llamamos alter pero quien comunica siempre algún sistema social como una instancia que ofrece formas definidas para la selección así como formas de estructuración de elementos que relacionan acotadamente dichos elementos unos con otros.

<sup>41</sup> Elaboración propia con base en la teoría de la comunicación de Luhmann (1998) (Beriaín y García, 1998).



Alter se trata entonces del sistema como un criterio de selección dentro de un contexto de sentido, alter bien podría ser una institución tal como una universidad. Veamos este ejemplo universitario en el que: se usa un esquema o modo de distinción y se emite un certificado de estudios y título en la carrera de medicina. Ego-estudiante de dicha carrera en una universidad entiende lo que entiende de tal emisión comunicativa: que ha concluido un ciclo, que ahora es alguien (un médico) en la vida, que ya es hora de trabajar y cobrar por aliviar el dolor físico de las personas, que el cursamiento de sus estudios ha valido la pena, que tiene un promedio alto, que nunca se imaginó llegar y terminar una carrera, o lo contrario, que ahora sabe que en realidad quería ser otra cosa. En cualquiera de estos casos, el entendimiento de alter frente a la comunicación educativa y legal que constituye su certificado de estudios y su título (dependiendo del punto de vista del observador, ya sea el sistema educativo o el sistema del derecho), puede variar con el tiempo ya que depende de él y su estructura psíquica la manera en que ha de entender la comunicación escrita título de médico.

Pero lo que no depende de él es el evento comunicativo que ahora existe en la sociedad con vida propia: que tiene un significado y efectos distintos para cada uno de los sistemas sociales de función: en el sistema de las organizaciones podrá enlazarse a otras comunicaciones en las que se solicita un nuevo integrante médico titulado para dar consulta en una clínica familiar; en el sistema del tratamiento de enfermedades podrá significar que se agrega un colega más con capacidades similares ya que usa y reproduce de las cuales participa y entiende, o tendría que entender las comunicaciones de modo altamente semejante que el resto de colegas (siendo capaz de leer recetas ilegibles, por ejemplo); en el sistema de la familia opera la realidad en que uno de sus miembros es médico con el correspondiente sentimiento y manifestación de orgullo, de reproche, de resignación, de alegría, de indiferencia o con expectativas de sanación que para esa familia significa; en el sistema de la política, opera lo que para el grupo que se encuentra en el poder de la administración significa (lo podrá significar y contabilizar desde su interés por el aumento de las cifras de graduados que lo llevan a cumplir con las metas de la OCDE: *hemos cumplido con la meta de elevar a X el número de graduados en tal ciclo escolar, evitando así la deserción en el nivel de educación superior*); en el sistema del derecho significará la acreditación legal por medio de una cédula oficial para el ejercicio de la práctica de un médico, la cual lo facultará con una serie de derechos y obligaciones para ejercer la práctica médica y realizar la declaratoria de una muerte o de un nacimiento, por ejemplo.

Todos estos eventos comunicativos no dependen en su funcionamiento operativo y autopoietico del significado o del sentimiento que para la persona tenga, sino que son una serie de

selecciones y operaciones sistémicas que para que se entiendan y tengan sentido se enlazan a otras comunicaciones del mismo tipo, tejiendo así una red recursiva, una red social de comunicaciones en las que se hace sentido con ellas y se contribuye a la autorreproducción de la realidad social diferenciada. Constituyen cada una, una realidad con forma sistémica diferenciada tal como la hemos trabajado aquí.

En el acto de entender, ego entiende lo que entiende de la oferta de sentido que observó y seleccionó como una posibilidad informativa, y aunque ésta haya sido distinta o semejante a la que en teoría alter tenía en mente al momento de expresar su comunicación, ego está ahora en posibilidad de aceptar o rechazar dicha oferta de sentido y continuar una conversación o una solicitud de empleo, por ejemplo, es decir, de participar incluido en algún sistema de función, de modo que la información seleccionada es usada internamente por la propia comunicación para enlazar y enlazarse a otra comunicación; y no es que acepte o rechace el contenido de la comunicación, sino que acepta o rechaza *la oferta de sentido comunicativo*, por ejemplo, ante la frase dicha "buenos días" que constituye la *expresión comunicada* de un *saludo*, ego puede aceptar dicha oferta respondiendo "¿qué tienen de buenos?", es decir, participó en el circuito de la comunicación oral en este caso (que hace que ahora alter observe la expresión de la comunicación, la información y entienda lo que entienda) y estará en posibilidades de aceptar o de rechazar la también oferta de sentido que observó, y efectivamente en su respuesta aceptó la oferta y entendió que se trataba de un saludo dirigido hacia él y participó en el circuito de la comunicación, solo que de manera gruñona. Entonces, su ánimo interno molesto, decepcionado, triste o distraído, será una operación de su sistema psíquico, pero otra cosa es que efectivamente esté en posibilidades de participar si lo decide así, o no, y en el modo que entienda hacerlo en el *circuito de la comunicación social común entre ellos*, y entonces enlazar su propia comunicación según los requerimientos y presupuestos organizados (con independencia de él) del sistema en el que se encuentre: en el sistema del derecho, en el sistema ciencia, en el sistema de interacción, en el sistema economía, en el sistema de la expresión de la intimidad, en el sistema religión, en el sistema del arte, en el sistema del derecho o en el sistema de la interacción.

Cuando la teoría de sistemas plantea así al concepto de comunicación, como síntesis de tres distinciones y no como lenguaje entre emisores, faculta a la sociología para seleccionar a las novelas con interés sociológico en el modo de tratarla como una operación que es parte de una red de comunicaciones escritas ficcionales en las cuales lo que se tiene que distinguir son los temas ahí ofertados como *información* —el qué se dice— y las aportaciones a un acervo ya existente de temas y

formas, pero también los *modos expresivos* de la comunicación novela, es decir, lo que comúnmente se conoce como la estructura de la novela –por ejemplo, novela epistolar, novela psicológica-, y, finalmente, se distinguen para su observación las diferentes y posibles *formas de comprensión* -que distinguen entre el acto de comunicación y la información- que pueden registrarse en torno a las diferentes lecturas y entendimiento de las novelas (como observan los diferentes observadores a la propia observación de la novela).

#### 2.4 Dos aclaraciones sobre la comunicación

Ahora bien, hemos de poner el acento en dos implicaciones importantes derivadas la teoría de los sistemas sociales de Luhmann: 1) la comunicación como operación propia y exclusiva del sistema social no es reducible a la comunicación lingüística ya que ella no asume necesaria ni únicamente una forma lingüística, y 2) tampoco es explicable en relación al sistema psíquico, pues no son operaciones psíquicas las que están en juego en una conversación, en la lectoescritura de una carta o de un libro. La conversación y la lectoescritura, aunque ciertamente requieren como presupuesto material el hecho de que haya personas interesadas en conversar o en leer, justamente *ello es un presupuesto material* del sistema social, no son *su proceso operativo* constituido solo de comunicaciones enlazadas a otras comunicaciones. Pensar lingüísticamente no es comunicación, aunque se use el lenguaje hablado para recordar o imaginar una conversación. Más bien, el análisis y la comprensión de la comunicación (entendida más allá de lo hablado) y particularmente la comunicación escrita, ha de ser remitida siempre al sistema social y no en referencia al sistema psíquico: el análisis de los textos está focalizado en operaciones sociales y no en operaciones psíquicas.

Empecemos por el primer punto, la comunicación y por ende la sociedad es más que lenguaje hablado.

Dice la afirmación luhmanniana que la sociedad es comunicación y la comunicación es sociedad, “la comunicación es la única garantía para la realidad del sistema social” (Luhmann, 1998, p. 397). *La comunicación es el fenómeno social*, el único, que construye y constituye a la realidad emergente, inconsciente y con vida propia<sup>42</sup> que es la sociedad; es el fenómeno respecto al cual se

---

<sup>42</sup> En este sentido Luhmann se encuentra en la veta general abierta por la sociología desde Durkheim y las premisas teóricas y metodológicas que propuso para la sociología, las cuales fueron plasmadas en *Las reglas del método sociológico* (1999) publicado en 1895, y que apuntaban en la dirección de concebir a la sociedad como un orden estructurado de su propia especie, mismo que no se reduce a la voluntad, conocimiento e intenciones de los individuos, por lo tanto su conocimiento, explicación y comprensión no ha de remitirse a estados de conciencia individuales, ni tampoco se reduce a la realidad material o natural, sino que lo social se trata de una

plantea la pregunta de cómo es posible el orden social, la cual puede ser concebida en el modo de *cómo es posible el orden improbable de las diferentes comunicaciones organizadas en sistemas como presupuestos*.

El orden tal como lo hemos concebido en esta tesis no es otro que el del surgimiento improbable de formas sistémicas diferenciadas y estabilizadas por medio de la estructuración de presupuestos para su operar regular en entornos inestables, transitorios y amenazantes; el orden social planteado como sistema de comunicación tiene formas comunicativas con dos lados, el interno del sistema que funciona operativamente cerrado y el externo del entorno, en donde no sucede lo que sucede en el sistema, es decir, en donde no hay distinciones comunicativas. El entorno no comunica, solo el sistema social y en su interior los diferentes sistemas de función con sus respectivos entornos.

En esta idea de comunicación el papel que juega el lenguaje es importante, sí, pero ni la comunicación y por ende la sociedad, se agotan en el lenguaje (Luhmann, 2000, p. XVIII). Lo incluyen y es uno de los varios medios -el fundamental- que emplea la comunicación para producir sus enlaces, pero esta no asume necesaria ni exclusivamente una forma o estructura lingüística, esto es así ya que el sentido, que es el medio amplísimo en el que se producen recortes de formas con sentido: gestos, actitudes, sonidos, imágenes, documentos impresos, pantallas digitales, que hacen que la emergencia de la realidad social con sentido y significado no se limite a lo hablado o escrito.

Para tener claro el estatus conceptual del lenguaje y sus diferencias y relaciones con la comunicación en general y con los diferentes modos que asume la comunicación escrita e impresa en particular, veamos la relación y la diferencia que existe entre el lenguaje y la comunicación entendidos luhmannianamente.

#### **2.4.1 Comunicación oral**

El lenguaje oral es un medio de comunicación que tiene lugar usando el medio de percepción auditivo y con procesos comunicativos estructurados de tipo oral: sonidos, palabras, frases dichas,

---

realidad simbólica colectiva de su propio tipo. La referencia de observación, afirmaba Durkheim, es hacia esa realidad objetiva que “tiene una existencia propia, independiente de las manifestaciones individuales” (Durkheim, 1999, p. 46). Para ver la relación y modificación que esta premisa teórica tiene sobre la obra *Las formas elementales de la vida religiosa*, véase el texto *La concepción de hecho social en Durkheim. De la realidad material al mundo de las representaciones colectivas* de Vázquez (2012) en el cual señala que en el última obra, con la idea de la autoridad moral, Durkheim “fija la diferencia epistemológica entre indicador y principio explicativo; señala un hilo conductor para la constitución de un campo legítimo de estudio para la sociología” (p. 348).

entonaciones o silencios y con un despliegue en el tiempo por parte de cada evento comunicativo.

Dice Luhmann:

En el principio, el mundo estaba completamente lleno de cosas relativamente estables (aunque movibles). Los ruidos eran mucho más inestables y discretos (y solo en ocasiones demasiado ruidosos). El mundo, poblado de cosas, no tenía un vacío, un espacio sin cosas, pero los ruidos podían ser fuertes o débiles o casi ausentes. El lenguaje podía darse solo utilizando el medio de la acústica y convirtiéndose en una clase especial de ruido. La inestabilidad de los ruidos debió haber sido la condición de posibilidad para el desarrollo del lenguaje. Pero entonces, ¿cómo podía obtener estabilidad el lenguaje? ¿Cómo podía desarrollar para sí mismo formas que fueran como cosas? Sobre la base de un lenguaje ruidoso el sistema de la sociedad se había desarrollado como un sistema que consistía en eventos autoproducidos en el tiempo. La comunicación había surgido como una operación autopoietica que producía elementos lingüísticos por medio de la red de elementos lingüísticos. Esto presupuso la forma de eventos en el tiempo; creó a la sociedad como un sistema que podía temporalizar su complejidad y que tenía, como el cerebro, una inmensa capacidad para adaptarse a condiciones transitorias mediante estados transitorios del sistema. El sistema podía combinar estados efímeros con estructuras que organizaban la transición de un estado a otro, la reproducción de eventos a partir de una red de eventos diferentes, (Luhmann, 2002, p. 11).

Así, la comunicación tiene su primera versión en el lenguaje oral y de modo "milagroso":

Si se pudiera utilizar la palabra 'milagro' desprendida de su significado religioso, bien podría decirse que la comunicación es un milagro. En efecto, si lo pensamos detenidamente, advertimos que desde el inicio de la evolución hubiera parecido improbable que alguien entienda lo que otro pretende significar dado que 'alguien' y el 'otro' son individuos separados tanto corporal como mentalmente (incluso en espacio y también en tiempo). Por eso, para que la comunicación haya sido posible, en el transcurso de la evolución tuvieron que converger fenómenos aislados entre sí que, al vincularse, la han hecho posible. Por eso Luhmann dice que la comunicación es 'la probabilidad de lo improbable', porque en el transcurso de la evolución pudo superar varias improbabilidades (Dallera, 2012, p. 51).

En el lenguaje hablado como fenómeno altamente improbable tanto en su aparición como en su estabilidad, cada comunicación verbal puede ser enlazada a otra comunicación estructurada que ya viene dándose dentro de una realidad sistémica social, aunque no de modo asegurado, sino en diferentes situaciones y de modo contingente, es decir, en cada comunicación oral cabe la posibilidad de agregar-enlazar algo semejante o quitar lo usado y entendido hasta entonces para enlazar con sentido una comunicación oral novedosa.

A diferencia de cómo lo concibe la lingüística, afirma Luhmann, el lenguaje no es un sistema, ya que “un concepto sistémico de sociedad sugiere abandonar la concepción según la cual el lenguaje es un sistema” (Berriain y García, 1998, p. 60), sino que es un medio, el medio fundamental, cuya función es la de permitir el acoplamiento estructural entre sistema social y sistema psíquico. No es un sistema porque no posee una operación propia que lo haga autorreproducirse como sistema ni marcar el límite respecto a su entorno tal como especifica la idea de sistema que hemos trabajado aquí. Más bien el lenguaje es de una textura laxa, un medio de sentido, que permite producir y enlazar comunicaciones o pensamientos con sentido.

El acoplamiento estructural entre sistema psíquico y sistema social se refiere que el primero puede pensar sobre sí mismo y sobre su entorno, pero también requiere existir y formarse – autosocializarse- en el tránsito por diferentes sistemas sociales. Y cuando el segundo, puede entablar recursivamente comunicaciones que versan sobre sí misma o sobre su entorno -expresar estados psíquicos internos, por ejemplo-, el lenguaje se presta tanto para expresar todo el pensamiento, como para formular las más variadas comunicaciones. Ambos sistemas lo usan para estructurar sus propias operaciones y para lograr reflexividad (Corsi, et al, 1996). Digamos que cada uno de ellos le presta-observa sus propias formas: o pensamientos o comunicaciones.

Así, el lenguaje entendido como un medio susceptible de ser usado por estos dos sistemas, se encuentra formado por un conjunto acotado de elementos: signos y reglas fonéticas, gramaticales y semánticas rigurosas y específicas, con los cuales se pueden llegar a formar infinitas frases dichas, escritas o pensadas que adquieren forma y sentido según el sistema social o psíquico de que se trate, y según cada evento en el cual emerge. Estas frases son enunciados que al mismo tiempo en que seleccionan algo, una formulación tal, hacen presente implícitamente la posibilidad de su negación: hoy es lunes, puede ser sustituido por hoy no es lunes y tener sentido. Es decir, el enunciado lingüístico tiene la forma de la diferenciación entre dos posibilidades opuestas, la que afirma y la que niega, y puede entonces variar en cuanto a esta diferencia y producir información para el proceso

comunicativo en la posibilidad de afirmación o de su negación. Esto forma de concebirlo es importante debido a que en ello radica el germen de la evolución, pues al ser el medio fundamental, es el punto en el que se presentan las *variaciones* comunicativas en el lenguaje, las que afirman o las que niegan, serán ellas el material que podrá ser *seleccionado*, o no, por parte de algún sistema que lo adquiere evolutivamente en el acervo de sus *estructuras* que son las constituyen el acotamiento de la selección y su relación operativa y de autorreferencia:

Las estructuras son utilizadas para la selección de las operaciones de conexión y son utilizadas por estas. No son 'ideas' platónicas. Surgen, varían y desaparecen por necesidad en el proceso de establecer la red recursiva de la reproducción, porque esta red requiere la selección de conexiones adecuadas y no adecuadas para mantener su complejidad. [El sistema] Debe operar con selecciones acotadas, dentro de marcos preseleccionados, restringiéndose a las posibilidades más a la mano" (Luhmann, 2002, p. 6).

Continúa Luhmann: "Estructura es el acotamiento de la selección, la cual no es dada por un alto ejecutivo, ni por jerarquía, sino que su realidad es la operación informada y no por el exterior que sería el entorno" (Luhmann, 2002, p. 6), sino por el mismo sistema y sus capacidades operativas.

Debido a que no es más que un medio, el lenguaje no está determinado por una referencia al mundo, sino a la propia autopoiesis del sistema que lo emplea, ya sea el social que lo usa para comunicar o el psíquico que lo usa para pensar. Al no tener una referencia en la realidad, se puede hablar o pensar de y en cosas no presentes, cosas no a la vista, cosas imposibles materialmente, cosas falsas, cosas ficticias, cosas irreales, cosas abstractas, cosas absurdas o bien cosas solo posibles gracias al sentido que muestran y que dan lugar a los diferentes tipos de ficciones que mostramos en el capítulo pasado<sup>43</sup>. En este sentido, el lenguaje es un medio para la mentira y la ficción, pero no el único, y siempre es un medio en el marco de un sistema social o dentro de la personalidad de cada quien. Con el empleo de este medio flexible del lenguaje, entonces, es posible la formación de objetos abstractos, entidades no materiales que pueden ser referidas desde algún contexto de función, y no desde su verificación material o externa. El sistema del arte, ni ningún otro, no tiene relación de acotación ni de verificación punto por punto con lo que sucede en su entorno, de ahí el nivel sumamente desarrollado de las narraciones de ficción y el orden simbólico del lenguaje poético, por

---

<sup>43</sup> Cuadro 1.1 Realidad real y los diferentes tipos de ficciones del capítulo pasado.

ejemplo, o de las formas metafóricas y literarias, o las denotativas y abstractas de la ciencia, o incluso, las formas figurativas que tanto abundan en la interacción de la vida cotidiana.

En el caso del lenguaje, cuando es usado por las comunicaciones del arte, éstas no se rigen por las expectativas de la vida cotidiana, sino por: a) el universo de sentido que constituye el acervo completo del resto de obras de arte, el museo imaginario total del arte que constituye el marco de sentido de referencia del arte; b) la propia obra que se autolimita, se autoordena, se autoconstruye, y que se autoobserva como libre respecto al exterior, en donde existen los criterios ordinarios o bien propios de otro subsistema; y, c) las posibilidades de sentido que lo simbólico puede llegar a mostrar en el juego de construcción del artista que es ofrecida como actuar y comprendida por el lector en su vivencia.

Despojados, entonces, de la idea de que es un sistema, el lenguaje más bien:

Sirve al acoplamiento estructural entre comunicación y conciencia... mantiene separados a comunicación y conciencia, y por tanto también a sociedad e individuo. Una idea nunca puede *ser* comunicación, pero tampoco puede ser nunca la comunicación una idea. En el entramado recursivo de sus propias operaciones, la comunicación tiene siempre unos eventos precedentes y subsiguientes que son distintos a los que tienen lugar en el ámbito atencional de una conciencia individual. En el plano operativo no hay solapamiento alguno, pues se trata de dos sistemas operativamente cerrados, y en cuanto tales diversos. Lo decisivo es que *a pesar de ello*, el lenguaje consigue acoplarlos, y lo hace precisamente en sus *diversos* modos operativos. El lenguaje realiza esto gracias a su artificial llamatividad dentro del medio acústico de los ruidos y después en el medio óptico de los signos escritos. Él puede fascinar y centrar a la conciencia, y a la vez reproducir la comunicación. Su función, por consiguiente, reside no en proporcionar referencias al mundo exterior, sino en el acoplamiento estructural exclusivamente (Beriaín y García, 1998, p. 61).

Con acoplamiento estructural Luhmann (1998) entiende el hecho de que los sistemas autopoieticos acomodan su existencia –se acoplan- a su entorno cambiante y complejo a través de sus estructuras y de manera autónoma, las cuales los habilitan para transitar por diferentes entornos manteniendo su límite siempre; la evolución es el proceso que impacta en ellas: cuando un sistema evoluciona es porque sus estructuras se han visto modificadas, por lo tanto su manera de operar internamente por medio de eventos producidos dentro de ellas, también. La teoría de los sistemas



sociales de Luhmann no niega ni ignora el hecho de que los sistemas mantienen una dependencia material y energética, si no, no podrían existir en un entorno irritante, lo que afirma es que ellos no son determinados ni intervenidos en su autopoiesis ni en sus procesos operativos ni estructurales por parte del entorno. No se trata, por lo tanto, de la popular idea de la adaptación del más fuerte (¿el sistema sobre el entorno o el entorno sobre el sistema?), sino de acoplamiento estructural por parte de un sistema ante su entorno en un proceso dinámico, aunque no libre en sentido aleatorio, sino estructurado.

En esta última cita vemos cómo efectivamente ambos sistemas se necesitan como presupuestos existentes en sus respectivos entornos, sí, pero operando cada uno de modo independiente: el sistema social requiere que como presupuesto material, energético y psíquico existan personas con capacidad de entendimiento e interesadas en participar en algunos de sus diferentes sistemas internos, si no, no existiría dicha realidad emergente. Pero también, sucede que los sistemas psíquicos requieren como presupuesto material, energético y *comunicativo* que existan estructurados los sistemas sociales en los cuales sus cuerpos han de vivir biológicamente y en los cuales han de socializarse: requieren inicialmente de una familia que los críe y los nombre, que dicha familia acceda a posesiones materiales y bienes no materiales –alimentos, vivienda, servicios de salud, educativos, deportivos-, que les otorguen nacionalidad para que esté incluido jurídicamente con una serie de derechos y obligaciones, por ejemplo. Ahora bien, dicho ordenamiento de los diferentes sistemas de función (familia, economía, derecho, educación, deportes), no lo determina ninguna persona en lo particular ni en lo individual pero tampoco la suma de ello, sino que son las formaciones sistémicas previas que ya vienen existiendo de manera estructurada y codificada con anterioridad e independencia de lo que las personas piensen en lo individual, y son las realidades que despliegan su propia lógica comunicacional y su propio proceso por encima de las conciencias de las personas. En esta concepción de sistema social es importante la noción de estructura como una entidad previa sobre la cual se enlaza –o no- cada nueva comunicación, ya sea del mismo tipo, o bien, una variación del mismo tipo.

Simultáneamente a lo social, también se produjeron formas de pensamiento significativo operativamente cerradas que, aunque se estuvieran refiriendo a esas realidades externas a ella y aunque las situaciones sociales fueran ocasión para ciertos pensamientos, estas formas operan siempre según sus estructuras y sus posibilidades psíquicas. Lo importante de observar es que cada

sistema opera y estructura sus elementos dentro de sus respectivos límites sistémicos operativamente independientes uno del otro, aunque acoplados estructuralmente a la existencia material.

Como resultado de procesos evolutivos, el lenguaje en el sistema social, se ha duplicado respecto al medio material y de percepción en que se forma (Luhmann, 2002). Sucedió que se comenzaron a producir variaciones de *sonidos* -como selecciones operativas de su propio tipo- con significado compartido que se estabilizó y se condensó lo suficiente para ser sensible a otra serie de variaciones de sonidos; se comenzaron a identificar variaciones de *signos acústicos*— como selecciones operativas de su propio tipo- con significado compartido que se estabilizó y se condensó lo suficiente para ser sensible a otras variaciones de signos acústicos; se comenzaron a escribir variaciones de *palabras dichas*<sup>44</sup> -como selecciones operativas de su propio tipo jeroglífico- con significado compartido que se estabilizó y se condensó simbólicamente lo suficiente para ser sensible a otras variaciones de *palabras escritas* que albergaron formas flexibles respecto a lo dicho que fueron capaces de producir sentido... y así con las siguientes formas escritas gramaticales y semánticas que dieron lugar a reglas que no son otra cosa sino posibilidades de combinación, y que implican otras consecuencias y posibilidades sociales.

De aquí que haya comunicación no solo lingüística, pues afirma esta teoría:

La sociedad es una red inmensa de comunicación -una red universal. La comunicación es una evidencia mucho más abarcadora que solo el lenguaje, aunque el lenguaje sea el acontecimiento evolutivo más brillante de la comunicación. Para sensibilizarse acerca de la amplitud del campo designado por la comunicación se puede recurrir a la terminología empleada por la escuela de Palo Alto de comunicación digital y analógica. La comunicación digital se refiere al lenguaje verbal; la comunicación analógica incluye la kinesia, <la postura, los gestos, la expresión facial, la inflexión de la voz, la secuencia, el ritmo y la cadencia de las palabras y cualquier otra manifestación no verbal que el organismo sea capaz; así como los indicadores comunicacionales que inevitablemente aparecen en cualquier contexto en que tiene lugar una interacción>. Y si a esto se añaden fenómenos mucho más abstractos que en la sociología (Parsons) se han designados como símbolos generalizados (poder, amor, dinero, ley, Dios, salud...), entonces tenemos una manifestación de dimensiones omniabarcadoras"; (Luhmann, 2000, pp. XVIII-XIX).

---

<sup>44</sup> Que funcionaban como las cosas, aunque la palabra manzana era una palabra y no la cosa manzana.

De modo que la comunicación se ha desarrollado tanto en su forma oral y presencial como en su forma escrita y simbólicamente generalizada, impactando con ello a las estructuras del sistema social en general y a su complejidad, que cuenta con estas formas internas diferenciadas de relacionar internamente sus propios elementos y que aumenta con ello la complejidad. El desarrollo de la comunicación oral, presencial, escrita o simbólica se observa de forma diferencial en las maneras en que cada sistema social las emplea en ejercicios de reducción de complejidad. El proceso de la comunicación social presenta importantes modificaciones debido a que la comunicación oral dada en contextos cara a cara, y la comunicación escrita y difundida mediante la imprenta, son diferentes modalidades de comunicación.

#### **2.4.2 Comunicación oral y sistema de interacción**

Inicialmente la comunicación oral requiere de la interacción en situaciones de co-presencia. Se necesita compartir un espacio físico en donde los interlocutores se identifiquen a partir orientaciones sociales que involucran a ego y alter: con los roles que cumplen, el estatus asociado a ello, la edad, el género, la pertenencia étnica, la presentación de sus vestimentas, etcétera. Requieren también de la definición de la situación, la cual es una definición posibilitada, formada y acotada por el sistema social en cuestión (una fila en el banco, una misa, una función de ópera, una consulta médica, una obra de teatro, una premiación); que ésta dé lugar a algo consensuado (una cita de amigos), a algo negociado (una tregua, un divorcio) o bien que se haga de forma impuesta (un asalto, una dictadura, una condena).

Dice Luhmann: "para cualquier delimitación del significado de la propia acción, es necesaria la relación con otras acciones -tanto en la vida cotidiana como en las narraciones" (Luhmann, 2000, p. 79), de modo que la existencia operativa de los diferentes sistemas de función, de organización o de interacción, es lo que brinda el marco previo y no dependiente de la situación eventual. Respecto al sistema de que se trate, las diferentes acciones adquieren significado, ya que son los sistemas sociales los que brindan los presupuestos que sostienen la forma ordenada y reconocida de formas variables de interacción a este nivel de comunicación cara a cara, en la medida en que sirven de referente o de

forma identitaria-estructural ante el cual se pueden observar con sentido los eventos que duran lo que duran<sup>45</sup> y que pueden presentar variaciones o no.

En una situación cara a cara existen una serie de requisitos y constricciones sociales al momento de comunicarse: el cambio de los turnos en el habla, el cuidado o uso intencional o no, de los silencios, el decoro en los ademanes, la observación de la postura de modo mutuo, las distancias del espacio físico. Cada uno de los participantes en una interacción observa tomando en cuenta la observación del otro de forma simultánea y recíproca, es decir, percibiendo que el otro ha percibido que se le ha percibido.

La interacción, dice Luhmann, es el nivel mínimo de producción de la comunicación, ya que sin él no sería posible ningún otro sistema social (Corsi, et al, 1996). Es también el sistema social más simple, aunque no por ello carece de complejidad: entre la posible cantidad y calidad de comunicaciones, este sistema selecciona y reduce complejidad con las posibles formas comunicacionales que ofrece, dejando fuera a las demás al modo de "la sociedad fija los límites para la realización de las interacciones específicas" (Corsi, et al, 1996, p. 98). Dicho de otra manera, en las comunicaciones interactivas, lo que organiza y estructura a la comunicación es el sistema social que conforman los estados de presencia física entre dos o más personas. Este es el hecho contribuye a poner los límites a este sistema social de la interacción.

El qué es dicho, cómo es dicho, cuándo es dicho y hacia quién es dicho está orientado por este principio selectivo de presencia física. Es principio y presupuesto que hace además que la comunicación sea inevitable, es decir, que hasta los silencios entre las personas, la ausencia de palabras, la conducta de desinterés o de abstención, son casos que también comunican justo eso, el deseo de no comunicarse en ese momento y en ese lugar con esa persona. Los temas que pueden ser tratados en ese momento y con esa persona que se tiene en frente son limitados y responden a los elementos ya mencionados.

La vida social ordenada en este nivel de comunicación es un proceso que emplea al lenguaje oral, corporal, gestual y actitudinal como medio para producir formas que en este caso son las frases dichas, los silencios, las entonaciones, los gestos y posturas del cuerpo seleccionadas y las actitudes y conductas tomadas en el cambio de turnos en la conversación, en la estilización de la conducta, en la

---

<sup>45</sup> Fue este el problema de varias teorías interpretativa que fueron muy ricas en la explicación del funcionamiento de la acción significativa, pero muy pobres respecto a la dimensión estructural que les permitía entender lo particular de cada evento.

elección de la vestimenta, en la sofisticación o agresión de los modales, en las distancias o cercanías corporales, en la permanencia o ausencia de las atenciones, etcétera. El medio de percepción que emplean los sistemas psíquicos es tanto visual como acústico, se ven las caras, las posturas, se escuchan las palabras o los silencios, se sienten las cercanías o lejanías que con sus combinaciones se seleccionan.

Las personas que hablan interactivamente se comunican lingüísticamente en procesos que producen y usan sentido (semántica) a un nivel local, donde las autorreferencias están producidas y definidas por una inmediatez de la situación y dentro de esta por: a) la *temporalidad* que define lo que llega a ser lo constante y lo variable de los procesos, lo estructurado o lo dado por una selección contingente o novedosa; por b) la dimensión *social* que orienta la atribución de responsabilidad o de intencionalidad de lo dicho, es decir, quién dijo qué y qué implicaciones tiene ello para la aceptación o rechazo de la comunicación; y c) la dimensión *material*, esto es, lo que se entiende una comunicación en situación de co-presencia a partir del entendimiento de lo interno y lo externo, de cómo actuar o cómo experimentar al interior de la conversación o al exterior de ella.

Sobre la base de este sistema de interacción se forman sistemas sociales, sin embargo, éstos no coinciden con las interacciones (Corsi, et al, 1996), ya que las interacciones se desarrollan reduciendo complejidad al seleccionar binaria y simultáneamente entre las anteriores opciones dimensionales temporal, social y material que tienen lugar en las situaciones de co-presencia, de modo que siempre hay un tema a la vez e intercambiando turnos (o monopolizándolos) en un uso del tiempo al modo de episodios constantes y visibles para las partes involucradas, así como percibiendo la percepción del otro ante el cual se habla o se guarda silencio, y percibiendo que él también ha percibido que es percibido.

En cambio, los sistemas sociales que emplean comunicación mediante la difusión masiva (impresión, telecomunicaciones), o que han desarrollado MCSG, reducen complejidad de diferente manera, transforman y producen el tiempo de la comunicación en amplios o simultáneos capítulos o episodios participativos, además de que la inclusión social en la comunicación se amplía a requisitos puestos por los propios sistemas de función y ya no por una instancia interactiva.

Ahora bien, el hecho de que lo social tenga una base de forma oral y de interacción, y que sea lo propio de las sociedades segmentarias y de las sociedades ágrafas, no significa que con la transformación evolutiva que ha presentado sociedad, las interacciones desaparezcan.

Más bien sucede que las interacciones continúan siendo un sistema social con su tipo de comunicación operativa específica que le permite mantener sus límites, admitir su propia complejidad y que se deja orientar por el esquema de referencia del sistema general sociedad; sucede que este sistema de interacción se vuelve algo así como la base de todos los demás sistemas de función y es por eso no puede desaparecer en las sociedades modernas. En esta, se mantienen las comunicaciones interactivas en la medida en que son compatibles con la complejidad de las otras formas sociales ya que la sociedad evolucionada continúa fijando los límites para la realización de interacciones específicas, esto sucede cuando los sistemas de función modernos orientan dentro de sí sus respectivos temas, tiempos y procesos conversacionales: en los congresos científicos del sistema ciencia; en reuniones en los juzgados y cortes del sistema del derecho; en pláticas familiares del sistema del amor o intimidad; en exposiciones fotográficas o pictóricas del sistema del arte; en consultas médicas del sistema del tratamiento de enfermedades; en misas religiosas del sistema religión; en compra de novelas en librerías, etcétera.

El papel de la semántica en la comunicación es importante, ya que su función en el proceso comunicativo de cualquier tipo es el de sensibilizar hacia significados precisos y contenidos de comunicación.

En la medida en ella orienta el proceso con base en tipos comprensibles a todos los presentes, los coloca hacia una reserva de temas y de posibilidades, la semántica provee del conjunto de ideas por usar, los significados y sentidos comunicativos posibles, elaborados, tipificados y definidos, de modo que, una vez elaborado y tipificado un contenido significativo con independencia de la situación, puede tener lugar lo usual y lo inusual, lo nuevo y lo antiguo, lo sorprendente, lo esperado o lo repetido, lo ambiguo o lo específico con respecto al uso común y corriente (Corsi, et al, 1996). Tienen la forma de proverbios e imprecaciones, por ejemplo.

Así, la semántica de la sociedad y su reservorio de temas acota lo que es utilizable como tema de comunicación, define lo que es posible hablar o preguntar y lo que no, y no solo por el fenómeno de la prudencia o pertinencia social, sino por el acceso del interlocutor al mismo significado. De hecho, esto último, el hecho de que se compartan los mismos significados por parte de los participantes, o al menos que se comprendan similares directivas de observación de lo comunicado, es lo que explicaría a los primeros, a los fenómenos de la impertinencia social, (los impertinentes sociales que Garfinkel (2006) intencionadamente provocaba con sus experimentos etnometodológicos, son los casos que

demuestran, primero, que se puede salir y romper con la semántica compartida, y segundo, la consecuencia de ello: el colapso de la interacción, no del resto de la sociedad).

### **2.4.3 Semántica en dos niveles. Multiproducción semántica moderna**

La semántica de la sociedad se presenta a dos niveles, los cuales guardan relación con la diferencia que existe entre la comunicación oral y la escrita.

En el nivel de las interacciones de co-presencia, los significados, símbolos, sentidos, ideas, conceptos y concepciones usados en lo comunicado, están situados en un desarrollo a nivel local propio del grupo social y, aunque la referencia hacia lo designado es arbitraria respecto a los signos empleados y a la relación estructurada entre ellos, y a pesar de que es muy rica y compleja respecto a contenidos simbólicos y de sentido, sin embargo, este nivel de abstracción social-comunicativa es menor si se compara con la abstracción comunicativa y de complejidad propias de la sociedad moderna, la cual es impresionantemente más compleja.

En la sociedad estratificada que posee escritura se presenta la semántica desarrollada a un segundo nivel. Por escritura entendemos el modo de comunicación que ha sido resultado de la propia evolución social y sus mecanismos de difusión, ella no solo debe entenderse como una duplicación del lenguaje oral, sino como una transformación de la misma sociedad que comenzó a contar con otro registro más en el que se vertieron sus cualidades sistémicas. El proceso en que se da la comunicación entendida en términos de la síntesis de tres selecciones es lo que se más llama la atención, toda vez que permite diferentes formas una participación comunicativa que permiten a su vez observar las observaciones de otro observador separado en tiempo, espacio y materialidad social. Esto es relevante.

Con la escritura se da posibilidad de observar la semántica producida en textos escritos por personas o grupos ausentes o desconocidos, lejanos en tiempo y en espacio, la comunicación escrita hace que se presenten temas o significados diferentes a los conocidos hasta entonces. Estas observaciones de observaciones constituyen oportunidades de variación de las comunicaciones dadas a nivel de todos los sistemas sociales, así como también variaciones de los sentidos significativos.

En los textos, digamos, iniciales se albergaron tradiciones que pasaron de generación a generación pero con grados elevados de rigidez, pues tomaron el rostro de la prescripción sagrada de la tradición, por ejemplo, distinta a la prescripción que sucede en el cara a cara. Al mismo tiempo éstos

mantienen fuertes criterios de estabilidad en la medida en que la tradición consolidada por escrito, alberga dogmas (Luhmann, 2002). En esta sociedad tradicional, afirma Luhmann (2002), pero que al mismo tiempo cuenta con escritura, los libros son entendidos como ayuda para la memoria o son vistos como lenguaje congelado, digno de ser estudiado y cuidado, y no como preservadores de información, por ejemplo. También son tomados como soporte para lo ya sabido, de ahí su grado de estabilidad condensación y repetición.

Pero, en la sociedad funcionalmente diferenciada, sucede que la semántica se elabora, se observa, se conserva, se transmite, se modifica, se complejiza, varía y se amplía por escrito y de diferente manera dependiendo de cada uno de los diferentes sistemas de función (Luhmann, 1998). Alrededor de la existencia de los diferentes sistemas de función tiene lugar una multiproducción de la semántica moderna que posibilita su reflexividad, su comparación y la observación de otras observaciones –de una primera semántica se puede pasar a otra semántica proporcionada por otro sistema, y así sucesivamente. En esta sociedad es donde los libros tienen la posibilidad de asumir la función de ser preservadores de información construida y usable de diferentes maneras (Luhmann, 2002): libros como espacios para discusión de comunidades de especialistas, para el avance y la demostración científica; libros que pueden ser instrumentos para el aprendizaje; libros que pueden ser portadores y predicadores de la palabra divina; que pueden ser medios para obras de entretenimiento o bien, libros portadores de poesía escrita (ya no solo recitada) o historias noveladas, por ejemplo.

Y es también en esta sociedad moderna en donde aparece el libro como mercancía, es decir, el libro publicado por el criterio de la posibilidad de venta con ganancia, y ya no por el criterio de la moralidad religiosa, de la conveniencia política o de la preservación de la tradición. A diferencia de cómo se concibe en la tradición marxista, la mercantilización de una obra intelectual, literaria, filosófica o científica, puede tener un aspecto, digamos, benéfico para el escritor<sup>46</sup>, pues gracias a su

---

<sup>46</sup> Al negarse a publicar con sus propios y muy abundantes recursos, Ludwig Wittgenstein llegó a escribir en su correspondencia la idea que tenía sobre la publicación de su famoso *Tractatus Logico-Philosophicus*: “escribirlo fue asunto mío; pero el mundo debe aceptarlo de la manera normal” (Wittgenstein como se citó en Monk, 2002, p. 173). Que una empresa editorial se dedique a publicar obras que le parecen que serán redituables a sus ganancias desde criterios especializados, y que estas obras sean producidas y valoradas simultáneamente desde algún otro sistema, ya sean como obras de reflexión filosófica o de arte literario, por ejemplo, pero fuera de una significación vulgar, ordinaria o de amistad, es un fenómeno propio de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada. Desde el juicio del sentido común, pero también el juicio de las ciencias sociales vinculadas al marxismo, puede llegar a ser escandaloso y moralmente inconcebible el hecho social de que una obra de arte tenga el precio que un mercader le otorgue y que justamente se anime a publicarla por la ganancia que le va a redituar a su negocio. Sin embargo, desde teoría de sistemas que procesa una descripción sin valoración moral, ya que se trata todo el tiempo de una observación de segundo orden interesada en la observación su función



publicación por medio de una empresa editorial, cada libro publicado puede ser leído por un amplio público.

## 2.5 Semántica del libro

Los textos de la modernidad albergan observaciones de observaciones en modos como: el material histórico, las teorías científicas y las diferentes opiniones y descripciones del mundo que están asociadas a la apreciación de otras culturas, las historias de aventuras ficticias, entre muchas otras formas. El concepto de cultura, entendida como memoria de la sociedad, dice Luhmann en su texto *La cultura como concepto histórico* (1999), es en sí mismo un fenómeno cultural propio de la sociedad moderna, no anterior a ella, y constituye la serie de descripciones en forma de comunicación que circulan usando las tecnologías de la palabra oral o escrita.

En las sociedades antiguas no existía una posibilidad así, ya que la noción de *cultura* implica la perspectiva de observación de segundo orden, es decir, la observación de que puede haber otros significados diferentes a los conocidos y vigentes, sean los de los antepasados o los de otros pueblos, mismos que son los producidos por otro observador, sea en este caso otra cultura, otra religión, otro pueblo, otra forma de vida, otro sistema de función. Una realidad así de plural, es opuesta a la concepción del mundo unitaria y basada en la idea de que en algún lugar ¿metafísico? existe lo universal, lo natural, lo esencial, lo absoluto, lo real o lo verdadero, concepciones éstas que dan lugar a la idea de autoridad y centralidad de las descripciones y significados “verdaderos”, ideas propias del mundo antiguo.

Al ser alargada la temporalidad, deja de ser la temporalidad del tiempo fluido de la conversación situada y pasa a ser el tiempo suficiente para la posibilidad de reflexionar que hay otros puntos de vista, sean estos los puntos de vista de los especialistas de una ciencia que observa otras investigaciones, o bien, los puntos de vista del lector de novelas que observa que hay otros motivos,

---

operativa económica, se cuenta con la ventaja de poder ver la observación del observador. Solo así se puede pensar en una expresión como la siguiente: ya hubiera deseado el mismísimo Marqués de Sade ser valorado él y su obra, por un empresario de la imprenta y no por un verdugo moralista de la iglesia o del Estado, mismos que lo enviaron a morir a las mazmorras por sus ideas escritas y publicadas. Frente a las ideas filosóficas y morales del divino Marqués, el empresario no se inmuta ni se detiene pero tampoco juzga moralmente, en cambio la iglesia y el Estado con sus criterios autoritarios no lo toleraron. Es probable que ante dichos criterios de apreciación el Marqués habría preferido: ¡dejadme en manos del mercader, por favor! Los juicios morales son apropiados para otros sistemas, no para el sistema ciencia que observa la observación del observador, sea la que sea, ni tampoco para el sistema de la economía que vende lo que vende. Entonces, tal vez la publicación de ideas sin censura moral sea el único terreno en donde la distancia moral propia del criterio del mercader -ética del capitalista- sea benéfica para algún tema social: el de la libertad de expresión política, filosófica y artística.

otras historias similares a la propia, o bien, los puntos de vista del católico romano que observa que los evangélicos observan de otra forma los textos bíblicos. Estos puntos de vista, al ser públicos, dan lugar al hecho de que ahora se sabe o es probable que se sepa tal o cual divergencia observacional conocida hasta entonces. Hay otros mundos porque hay otros universos comunicacionales.

Siguiendo en el segundo nivel de observación de la semántica, además de que se encuentra asociada e impactada por la escritura como acabamos de ver, el desarrollo de otros *medios masivos de la comunicación* devienen aún más en separadores de la distancia social, temporal y física durante la síntesis del proceso comunicativo que deviene a su vez en proceso de aumento de la diferencia y de la complejidad. Estos le brindan a la sociedad más oportunidades de evolución de sus estructuras, sean éstos la imprenta, las telecomunicaciones, el internet o los multimedia.

El uso y la difusión a nivel masivo de los diferentes significados de las comunicaciones producidas escrituralmente, dan lugar a formas semánticas que se diferencian unas de otras y que se desarrollan según cada sistema con sus particulares criterios, temas, formas comunicativas y procesos evolutivos; esta diferencialidad permite que los significados se desdogmanticen y se enganchen a la posibilidad de la reflexión, de la comparación, de la contingencia y de la observación de segundo orden (de ahí el significado no absoluto sino relativo según los diferentes sistemas). Solo en estas condiciones sociales de diferenciación sistémica es posible la orientación semántica de la comunicación científica, económica, política, jurídica, religiosa, familiar o amorosa, la terapéutica, la mediática y la artística, y dentro de ésta, la literaria junto a la poética, la pictórica, la cinematográfica, la fotográfica, la dramática, la dancística y otras muchas más que igualmente forman parte del sistema del arte.

## **2.6 Semántica del arte**

Particularmente, la semántica del arte y el entretenimiento, es una semántica que aparece comunicada en ficciones que orientan la comprensión hacia sus propios significados simbólicos, metafóricos, singulares, ornamentales, existenciales, emotivos e imaginarios, al mismo tiempo en que producen y aumentan el acervo de temas a tratar en la sociedad. Dichas semánticas sostienen y se sostienen en el universo propio de la ficción que se opone al universo de la realidad real (aunque haga (hetero)referencia a ella).

En dicho universo se observa toda una constelación de sentido abierta –porque constantemente es susceptible de ser observada por parte de otros observadores- pero delimitada al mismo tiempo –porque se distingue de los otros tipos de sentido- (Luhmann, 2005), en la que los

temas, las formas y los medios artísticos aparecen bajo la forma de entramados recursivos y que forman parte de lo que se ha venido comunicando artísticamente en diversos estilos y que se presenta como la contemporánea historia del arte.

Sobre ellos y usándolos como trasfondo es que se pueden presentar obras nuevas como variaciones susceptibles de ser seleccionadas, o bien olvidadas. Así es como las novedades que se piden a cada nueva novela, se leen en el contexto de la *red de novelas publicadas* con temas, ideas, personajes, situaciones, planteamientos existenciales o escenas conocidas que forman parte de la semántica literaria de la novela. Sobre ella es que también se realizan las estructuras ornamentales (Werber, 1996) de referencias en forma de homenajes, alusiones sencillas o actualizaciones de obras anteriores, por ejemplo. De lo contrario, de ser el caso de no agregar alguna novedad al acervo público de las novelas, se está hablando de fórmulas repetidas, de copias o de formatos repetidos, de estereotipos.

Los entramados recursivos son bastos y brindan también el esquema de observación bajo la cual pueden aparecer demarcaciones que devienen en oposiciones, críticas o burlas, o bien, llamados a la superación de las obras o concepciones anteriores. El sentido que adquiere cada obra literaria se adquiere sobre el trasfondo de este entramado el cual justamente va variando en el tiempo, aunque hay algo que junto a esa variación de valoraciones y apreciaciones, se va manteniendo constante, se lo separa de los estilos que van cambiando como criterios de los grupos: son los llamados clásicos, los cuales, señala Luhmann, son lo fijado por considerarse que es digno de ser conservado para su separación e integración en los museos, por ejemplo, o en los clásicos musicales sin tiempo, y que son una decisión que “observa a los observadores”:

Museos y clásicos simbolizan el arte que se sustrae a los cambios de estilo. Sin embargo, esto casi no tendría relevancia si no hubiera ese 'contra-qué' al que se dirige lo digno de ser conservado: el continuo hacerse histórico de los estilos. La determinación del estilo de que 'ya no se puede y nunca más se podrá trabajar de esa manera', obliga a hacer algo para la conservación de esas existencias inigualables. Cualquier pérdida se convierte en algo 'insustituible' y son necesarias instituciones de duelo: instituciones del '*nevermore*' (Luhmann, 2005, p. 219).

La literatura como subsistema cuenta con sus propios temas, conceptos, significados, símbolos y géneros, labrados a lo largo de sus obras publicadas. Esta semántica interna es parte de lo que se

esperaría que conocieran los escritores y lectores de novelas, sean especializados o no, para que desde ella se realicen las lecturas-observaciones de lo contado. Sin embargo, aunque es preferente, esto no es determinante para poder tener una experiencia como lector de novelas, ya que, en la medida en que se trata de una comunicación dirigida hacia la imaginación, la intuición, la fantasía y sobre todo hacia la capacidad de autoobservación, cualquier persona con éstas capacidades podrá comprender lo presentado y ser capaz de participar en dicha comunicación. Un lector entenderá lo que entenderá de una novela, así como un espectador ve lo que ve en un cuadro o escucha lo que escucha en una sonata, y será capaz de conmovirse, o no.

## **2.7 No hablamos como escribimos, ni escribimos como hablamos. Posibilidad que se expande y se diversifica**

La comunicación oral y la comunicación escrita constituyen diferentes maneras de aludir a la realidad, ya sea social, física, biológica o psíquica. Una emplea el medio de percepción acústico (sonidos, palabras o frases dichas), con sus respectivas reglas de enunciación, con sus posibilidades de acotación de entendimiento y de producción de sentido. La otra emplea el medio de percepción visual (signos, letras, frases escritas, párrafos, capítulos, títulos, membretes, imágenes impresas, etcétera) con sus respectivas reglas gramaticales y de producción de sentido. No hablamos como escribimos y viceversa.

Cada una de ellas se produce en condiciones sistémicas específicas y da lugar a diferentes resultados y consecuencias; cada una de ellas emplea diferentes libertades y diferentes maneras de usar el tiempo. Cada una de ellas tiene sus propios límites y reglas estructurales. Cada una de ellas admite y procesa su propia complejidad. Son parte de las formas diferenciadas que emplean los diferentes sistemas de función en la sociedad que cuenta con ambas vías comunicativas.

Escritura y habla son dos espacios de comunicación diferenciados, cada uno cuenta con sus propios tiempos para la aceptación o el rechazo de la oferta de sentido, en la oral de la interacción es en el momento mismo, en cambio en la escritura el tiempo está abierto al retardo o a la proyección imaginada hacia el futuro.

Cada una cuenta con sus propios modos convencionales, con sus propios modos de referir al mundo o a la propia comunicación, con sus propios presupuestos estructurales que le permiten reducir complejidad y experimentar selecciones distintas, así como con sus propias consecuencias sistémicas para la comunicación y la participación de las personas en ella, pero sobre todo, dice

Luhmann en *La forma escritura* (2002), en cuanto a la posibilidad de la observación de segundo orden. La comunicación escrita destaca en esta segunda.

Escribiendo comunicamos más y diferentes cosas de las que nos permitimos decir en una conversación por más íntima que sea, en donde justamente el tema acotado es lo íntimo.

Las novelas son una comunicación operada por escritores que para producirlas como tales, las colocan como comunicación que adquiere sentido y produce enlaces en referencia al subsistema social literario, no a su sistema psíquico. Y en ellas está contenida otro tipo de selección, hay tiempo para la organización de lo que se quiere contar una vez elegido arbitrariamente el inicio de la historia.

En la escritura que requiere lectura propia del tipo de los libros de literatura, el proceso comunicativo puede ser descrito de la siguiente manera: el autor-alter escribe sin tener presente quiénes serán sus lectores-ego, o por lo menos es algo que no puede controlar ni limitar a menos que así lo decida, pero en principio escribe para ser publicado y difundido ampliamente por una empresa editorial, con la consecuencia de no conocer a su público lector:

La esencia de las bellas artes reside en el hecho de que no pretenden ser útiles. En cierta manera lo bello es lo opuesto a lo útil: aquello que puede prescindir de lo útil... Lo bello se produce de modo infructífero -como lo expresa la fórmula paradójica: con el único fin de no perseguir ningún fin. Y lo mismo se expresa con la fórmula: 'complacencia desinteresada'. Esto tiene una validez tan radical que el artista mismo se debe excluir de los beneficios: mientras el arquitecto puede obviamente construir una casa para sí, y el campesino cultivar sus verduras en su propio jardín, el artista no puede producir la obra de arte (y tampoco una de entre muchas) para sí mismo. Puede quedar a tal grado seducido por algunas de sus obras que las declare invendibles. Sin embargo, esto no impide mostrarlas a otras personas. Esto se evidencia claramente en el caso de los textos literarios: el escritor no los crea -ni siquiera en casos aislados- para leerlos él mismo. El argumento se deja extender y es válido para la obra de arte en general (Luhmann, 2005, pp. 253-254).

Lo escrito puede llegar a ausentes y a desconocidos, así como a personas con las que normalmente no se tendría interacción cara a cara en la vida moderna. Entonces, por lo regular, el escritor no conoce a sus lectores, de hecho, entre más exitoso sea el escritor, se vuelve más leído, sí, pero también más ignorante respecto a quien lo lee, y por lo tanto más ignorante respecto a las diferentes comprensiones que éstos múltiples lectores seleccionen.

Diferentes personalidades, diferentes estados de ánimo, diferentes disposiciones para dejarse sorprender, diferentes grados de conocimiento del universo literario, diferentes posiciones políticas o capacidades económicas, es lo que existe en los millones de consciencias que comprenden, en un modo o en otro, lo leído<sup>47</sup>.

La escritura es el fenómeno evolutivo altamente improbable que hace posible la separación del tiempo y del espacio y aun así, la síntesis de la comunicación acontece. La sociedad expande sus posibilidades cualitativamente gracias a la comunicación. Tal como deja ver el epígrafe de Galileo que elegimos para este capítulo, es simplemente impresionante justamente por la serie de presupuestos estructurales que un orden social sistémico así, requiere. Dice Luhmann y De Giorgi que para "las expresiones escritas no es necesario que el escritor siga vivo: uno de los usos más remotos específicamente comunicativos de la escritura consistía, en efecto, también en el hecho que ofrecía a los muertos la ocasión de hablarles a los vivos" (Luhmann y De Giorgi, 1993, p. 112), o la ocasión de que los vivos hablen con los muertos.

Entonces, ni para escribir ni para leer se necesita de la presencia de otras personas, ya que la escritura "hace que la información sea más o menos independiente del tiempo y del espacio. Esta extensión en tiempo y espacio, en condiciones y cantidades, interrumpe las reciprocidades inherentes a la comunicación oral y la reemplaza con otras condiciones" (Luhmann, 2002, pp. 18-19) para atraer la percepción de la conciencia en tiempo inmediato.

En entre estas condiciones del formato escrito de la comunicación, el autor de novelas, siguiendo las reglas gramaticales, tiene que hacerse de recursos narrativos al usar medios escritos para crear formas significativas respecto a planteamientos sobre existencia humana en condiciones de modernidad, tales como mirar el uso de los signos escritos, del empleo elaborado y autorregulado de la página en blanco de manera suficiente para que sus expresiones escritas tengan el sentido buscado, la acotación y remarque de los títulos o la distribución del capitulado, o bien, narrar o solo sugerir acciones, personajes situados en contextos significativos, o bien, personajes portadores características significativas, o bien, informaciones en forma de misterio autoproducido. Dichas estrategias son observadas por las descripciones teóricas de Luhmann: "el proceso de comunicación debe controlarse a sí mismo, acondicionándose con indicadores sustitutos de interés y relevancia" (Luhmann, 2002, p.

---

<sup>47</sup> La sociología de Luhmann es una que no necesita hacer un capítulo dedicado a la experiencia del individuo, toda vez que ya lo incluye en tanto que el sistema psíquico no es determinado por el entorno, y toda vez que la forma persona es una orientación social que dosifica la conducta contingente y singular. Las posibilidades de individuación aparecen en el uso de la semántica (Luhmann, 1998, 245).

19) para observadores de segundo orden que pueden ser: en principio cualquier tipo de lector, o bien, los críticos y especialistas literarios, otros escritores o científicos sociales.

El lenguaje escrito adquirió diversas formas estabilizadas en la medida en que fue vehículo para las formas operativas que cada sistema iba adquiriendo. Cada una de estas variaciones, si bien fue abierta y dinámica, no estuvo dentro de lo arbitrario (aunque el inicio de una obra de arte, por ser una ficción, de lugar a los inicios arbitrarios), pues no cualquier comunicación pasaba enlazando sentido, sino que tenía que ser enlazadas con otras del mismo tipo significativo, comunicación científica con comunicación científica, comunicación literaria con comunicación literaria. Por un lado, las ciencias de la cultura no contienen relatos literarios -criticaban los historicistas alemanes de finales del siglo XIX-; y por el otro lado, la literatura que es el arte de comunicar por medio de ficciones estilizadas y recortes significativos de la existencia humana y personajes ficticios, considera como horrible e in-usable la repetición frecuente propia de los párrafos científicos que buscan la demostración de un argumento verdadero, y no la consecución de un párrafo estético ni agradable a la comprensión (como nosotros, ni modo).

Estas formas diversas de escritura constituyen variaciones comunicacionales que implican una serie de problemas en la sociedad que la comunicación oral no presenta y cuyas consecuencias y posibilidades se observan en la estructura desarrollada de la sociedad. Así la consecuencia social, por ejemplo, de la imprenta con su enorme potencial de difusión de la escritura, y en la Revolución Protestante cuya consigna que cada quien puede acercarse leyendo e interpretando individualmente la palabra de dios. Explica Luhmann que "el cambio relevante se produjo por la invención y el uso comercial de la imprenta que dio por resultado una explosión en el número de libros asequibles" (2002, p. 18), ya fueran de interés comercial, de interés científico, de interés literario o de interés político o moral. Cada libro, ahora, es operado y apreciado desde marcos de observación diferenciados. En el caso del libro literario, dio lugar a un texto infinito, como lo llama Roland Barthes<sup>48</sup>, es decir, el texto que alude a otros textos.

Con esta adquisición evolutiva que es la imprenta, la sociedad tiene entonces que contar con el hecho de que el público puede ser lector y estar informado de muchas cosas justamente por ser ahora públicas. Esto impactó, afirma Luhmann (2002), en los discursos públicos, los políticos y los culturales

---

<sup>48</sup> "Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito –no importa que ese texto sea Proust, el diario o la pantalla televisiva, el libro hace el sentido, el sentido hace la vida" (Barthes, 1978, como se citó en Ríos 2010, p. 120).

en general, ya que ahora se ha de contar con el hecho de que *se ha publicado algo*, por lo tanto se ha de contar con el conocimiento de esa comunicación a nivel colectivo.

Los escritores de novelas podían contar con la existencia pública de un Cervantes o de un Shakespeare, por ejemplo, y los ocupados en las ciencias del espíritu podían dar por sentado que los lectores saben —o pueden saber— de los textos de F. Schleiermacher, por ejemplo.

Lo que cambió con la llegada de la escritura es solamente el modo de observación. Los mismos fenómenos podían ser vistos, referidos, de un modo distinto. Esta diferencia en la referencia a lo mismo impulsó la evolución social a umbrales de una mayor complejidad. Inauguró las ‘culturas letradas’ y, finalmente, por medio de una escritura fonética que duplicó el lenguaje mismo, condujo a nuevos niveles de reflexividad, incluyendo las posibilidades de observar observadores como observadores. Tanto a nivel psíquico como social, la observación pudo ser dirigida hacia adentro y ser organizada para mejorarse (Luhmann, 2002, p.12).

En la diferenciación de los sistemas sociales de función, cada uno de ellos usa de manera propia a la escritura y la imprenta; así la economía y sus cálculos, dinero impreso y los registros anotados en libros de contabilidad; así el derecho y sus constituciones, leyes y documentos legales; así la ciencia y sus libros de investigación o de difusión; así la familia, el amor y sus cartas y recados; así la medicina, sus libros, diagnósticos y recetas; así los movimientos sociales y sus panfletos y propagandas; así el arte, la literatura y sus cuentos, poesías, novelas y libros de arte.

El caso particular de la escritura literaria, que al liberarse de las restricciones sociales del cara a cara, permitió hablar de las cosas íntimas, de las cosas indecibles públicamente o impresentables el formato cara a cara, de las vivenciadas solo en privado o solo en secreto, como los vericuetos del amor o las experiencias y dudas existenciales. Sucede que en una carta de amor se pueden y se permiten decir más y diferentes cosas que frente a frente, justamente porque no se está ante la persona amada, la cual podría incomodarse frente al amante, y ningún enamorado quiere eso ni en una cita o escena de amor. Escribe Leonora Carrington a su esposo Renato Leduc en una carta: “Renato, ¿por qué es tan raro que dos personas que viven juntas se escriban cartas? Al escribir, uno se vuelve más libre”<sup>49</sup>.

La angustia existencial, las experiencias personales, felices o dolorosas, espirituales o carnales, fantasiosas o verídicas, encontraron forma de presentación en los textos literarios y humanistas. Junto

---

<sup>49</sup> Milenio Digital (12 de mayo de 2018).



a éstos, aparecen otros temas seleccionados para ser novelados, entre muchos otros. La posibilidad de escribir libremente de ello, señala Luhmann (2002), y de leer libremente acerca de ello, desarrolló justamente el interés en la novelas. Leer y leer por fascinación de la conciencia ante lo escrito con estrategias audaces y novedosas, pero también leer y leer historias ficticias en las que suceden cosas inesperadas y el placer de la percepción que ello causa, y la estimulación a la fantasía que ello impulsa, hicieron que se fuera un suceso adictivo el leer novelas, ya que el impacto de la escritura llegó al ámbito de lo privado “hasta que la imprenta, la novela moderna y la adicción consecuente a ésta, hizo que el público tuviera conciencia de los vericuetos y las incomunicabilidades de la comunicación privada e íntima” (Luhmann, 2002, p. 15).

En lo que se puede denominar la formación del *yo* occidental que tuvo lugar durante el Renacimiento, apareció la pregunta por la posibilidad de que dios no existiera, lo cual hizo que se tematizara la propia existencia en una situación nueva, ya fuera la vinculación con la creación en la forma digamos, positiva (el ser humano que habita y existe, puede entonces conocer, crear, vivenciar en el descubrir en su propia morada que era el mundo concebido de aquel entonces), o ya fuera en forma negativa (la soledad cósmica y la angustia que la acompaña)<sup>50</sup>. Dicho acontecimiento situado en la persona hizo que este auto-descubrimiento y conciencia de las incomunicabilidades de la intimidad humana, buscaran un espacio propio para verterlas o pensarlas. Esto se logró en un formato social moderno para acceder a ellas: la soledad de la escritura humanista y la lectura en soledad que tenía por tema al propio ser humano y su existencia vivenciada ahora de modo reflexivo.

Ver que no se era el único que vivía algo, ahora en principio sin fundamento trascendental, ya fuera un dilema, una emoción, una historia, una aventura, una batalla, una desgracia o una oportunidad, y ver que había varios modelos de conducta ante situaciones similares, hizo que “para entonces el público [de las novelas] no fue[ra] más el público de hombres independientes, sino el público lector de mujeres y hombres en busca de modos de comunicar lo relacionado con ellos mismos” (Luhmann, 2002, p. 15).

En este sentido, la forma novela, como una de las varias formas que distingue el arte, lo que hace es que en su particular observación del mundo –que es su operación particular- se dirige al individuo en su vida cotidiana, el individuo de carne y hueso, para que la observe de diferentes formas, ver, por ejemplo, que a otros no les va tan bien (Luhmann, 2000), o tan mal.

---

<sup>50</sup> Tal como lo señala en Klimblanski, sobre la melancolía durante el Renacimiento, la cual sirvió para “intensificar la conciencia del propio yo” (Klimbansky, et al, 1991, p. 229).

El número de lectores se incrementó potencialmente y, simultánea -aunque no coordinadamente-, con los eventos de la alfabetización universal que en principio fueron bandera de los gobiernos autoconcebidos como modernizadores, hicieron de la escritura impresa parte de las estructuras sociales, es decir, parte de la "serie de selecciones acotadas, dentro de marcos preseleccionados, restringiéndose a las posibilidades más a la mano" (Luhmann, 2002, p. 6) de cada sistema social.

Los lugares sociales de los lectores y los autores se desconocen mutuamente, no son determinantes como en las interacciones para la comunicación cara a cara.

Gracias al formato comunicativo vía la escritura impresa en libros novelas, temporalmente, el autor puede iniciar desde el final, avanzar y regresar y justo así se entiende el sentido de la historia. El lector puede, con este manejo abierto del tiempo -y con su libertad social-, observar la observación del escritor (observador de primer orden), observar incluso la propia observación sobre la observación del escritor, puede observar las observaciones de los personajes (dilemas, aventuras, frustraciones, logros, sentimientos, pensamientos comunicados y atribuidos abierta o sugeridamente, historias pasadas, intenciones y planes futuros).

En la escritura, dado que no está activo el medio perceptivo acústico que fascine interrumpiendo a la conciencia (Luhmann, 2002) en su lugar se presenta la necesidad de que el autor de novelas cautive la atención del lector mediante el desarrollo y uso de recursos autocontrolados ya conocidos o innovados, (ironía, suspenso, misterio). En el caso de Bolaño, éste hace pasos discretos desde la autorreferencia literaria hacia a la heterorreferencia temática, pero siempre, en cualquiera de los casos, agregando novedad<sup>51</sup> y observando que el texto se controle a sí mismo desde la autorreferencia -identidad sistémica- en una suerte adecuación a sus propias formas autoconstruidas.

En lugar de las restricciones comunicativas propias de la co-presencia, en la comunicación escrita existe la posibilidad de desarrollar varias formas narrativas y de recursos estilísticos que impactan en la lectura y por ende en la forma en que se produce el sentido de la comunicación.

---

<sup>51</sup> Si en la autorreferencia literaria, cuando Bolaño observa y selecciona heterorreferencialmente material digamos, de la Ciudad de México en 1976 para ser contados en sus historias, si únicamente repitiera los acontecimientos supuestamente reales, no agregaría novedad alguna que suscitase interés en el lector, ¿para qué leer en Bolaño cosas que uno podría encontrar en las notas del periódico o las crónicas urbanas de aquella época? Contrariamente a lo que plantean otras sociologías que se ocupan de la literatura, una novela no refleja nada, ni la ideología de una clase ni su conflicto con su clase antagonista, no es reflejo de nada salvo lo que está ahí escrito. Lo novedoso e interesante está en las construcciones de sus historias que remiten a la propia imaginación y experiencia.

En la forma novela, se observa que el escritor se orienta por su propio escrito una vez iniciado éste, ya que:

Difiere de la propia historia al presentar información nueva y en general interesante. Requiere originalidad cuando se mueve hacia fuera de la realidad, y remodela al escritor como un genio que complace a su audiencia sorprendiéndola. La oralidad puede copiarse dentro del texto con la función específica de diferenciar marcos dentro de marcos. El diálogo se convierte en una forma literaria. La novela epistolar cumple una función similar. Seguirán formas más refinadas de presentar pensamientos como si fueran hablados, con las que el 'como si' debe ser transparente al lector sin instrucción del escritor: el problema se resuelve con recursos estilísticos adaptados a las condiciones de comprensión de los textos escritos. El narrador se hace invisible a sí mismo, evitando las confusiones de Tristram Shandy, que demuestra los efectos de autoinhibición que se producen al mezclar la narrativa y su narración (Luhmann, 2002, p. 19).

El texto altamente desarrollado en formas con identidad (forma novela) pasa a ocupar el lugar preponderante, se vuelve autónomo respecto a su autor y desanclado de un destinatario específico y sus contextos. Así, en el recorrido que hacemos en el último capítulo, sobre los textos académicos sobre la literatura de Bolaño, vemos esta insistencia y asombro frente al reducir el lenguaje literario al anecdótico:

Aun peor, aventurar esta relación dramática entre biografía y escritura, lo que termina haciendo es emitir juicios sobre asuntos personales (de la forma de vida) del autor. No está de más recordar lo que dijera Roland Barthes acerca de esto, al enfatizar que: el lenguaje<sup>52</sup> es el ser de la literatura, su propio mundo: la literatura entera está contenida en el acto de escribir, no ya en el de “pensar”, “pintar”, “contar” sentir”. Desde el punto de vista técnico, y de acuerdo con la definición de Roman Jakobson, lo “poético” (es decir, lo literario), designa el tipo de mensaje<sup>53</sup> que tiene como objeto su propia forma y no sus contenidos. Desde el punto de vista ético, es simplemente a través del

---

<sup>52</sup> En nuestro caso, ya distinguimos como operaciones dadas en diferente medio, del lenguaje oral y el lenguaje escrito.

<sup>53</sup> El tipo de mensaje que nosotros hemos argumentado como uno de su propio tipo sistémico.

lenguaje como la literatura pretende el desmoronamiento de los conceptos esenciales de nuestra cultura<sup>54</sup>, a la cabeza de los cuales está lo real” (Ríos, 2010, p. 58).

En la novela, los recursos narrativos de la ironía, el misterio o la tensión autoproducida bajo el criterio general del se adapta/no se adapta (a no otra cosa sino a ella misma), se van desplegando en la historia, en la estructura, en la trama, en los capítulos y en los personajes y sus acciones. Tales formas son parte de las formas comunicativas escritas no observables, digamos, en el derecho, en donde el misterio de los hechos, por ejemplo, no tiene lugar en los acuerdos legales o en las constituciones.

Al no ser los motivos internos del autor o sus experiencias de interacción<sup>55</sup> lo que da la pauta para la comprensión de su texto como un texto tipo novela, lo importante es lo propiamente escrito. Ahí es donde el texto novelado adquiere el rostro que la sociedad con sus diferentes subsistemas, ha de seleccionar y significar de diferente modo en cada uno de los casos.

Pareciera ser que el propio Bolaño concibe algo parecido respecto a lo que hace que se produzca una historia novelada. No es el contenido de la historia, sino la forma en que ha de ser presentada lo que la define como novela. Así es como leemos en Bolaño las siguientes declaraciones:

Lo único que me interesa es la escritura, es decir la forma, el ritmo, el argumento... Afortunadamente esto [la trama] no es muy importante, pues la forma de la estructura, siempre te pertenece a ti, y sin forma ni estructura no hay libro, o en la mayoría de los casos así sucede. Digamos que la historia y la trama surgen del azar, pertenecen al reino del azar, es decir, al caos, al desorden, o a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico. La forma por el contrario, es una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio, las armas de Ulises en su lucha contra la muerte. La forma busca el artificio, la historia el precipicio (Manzoni, 2002, p. 108).

La forma es decidida y elegida por el autor, es la variación del *acto de comunicar* –modo de decir algo- susceptible de ser seleccionada, *modo de ser comprendida*, por parte de la sociedad que distingue un tema, el *acto de distinguir información*.

Operativamente, la separación *física* de las comunicaciones, el alargamiento *temporal* y el anonimato *social* a que da lugar la comunicación escrita impresa, hace que se modifique la síntesis

---

<sup>54</sup> Cosa que destacaremos de Bolaño, la posibilidad de leer sus novelas como una forma de volver a contar la historia dada en la realidad real pero vía el recurso de la ficción.

<sup>55</sup> Que en caso de aludir a ellas en heterorreferencia biográfica, implican selección.

entre acto de comunicar, el acto de seleccionar información y el acto de entender, pues la aceptación o rechazo de la oferta de sentido no se hace ni en lo inmediato del evento comunicativo ni siguiendo las restricciones o habilitaciones sociales de la interacción que hemos descrito. Más bien, tanto el lector como el escritor se encuentran libres de las demandas de atención, de cortesía o de jerarquías en lo temporal, en lo físico y en lo social, respectivamente. De modo que los eventos biográficos pertenecen al sistema de interacción, en cambio los ordenamientos escritos se encuentran en el subsistema de la literatura.

Al leer y escribir en soledad se puede dar oportunidad a la crítica sostenida por pares y a la disertación abstracta y meticulosa de la ciencia. Al contar con tiempo se puede usar el formato de varias líneas argumentativas que presentan los ensayos o debates teóricos y filosóficos. Al no estar en presencia física se pueden plantear los cambios en el tiempo de la narración novelada o por capítulos. Al jugar con el lenguaje por escrito, que puede llevar al pensamiento a cualquier parte, se pueden desarrollar ficciones fantasiosas o las sofisticaciones de la narración del pensamiento en formatos ensayísticos del tipo de Virginia Woolf o James Joyce, o bien, los ejercicios contrafácticos de la ciencia.

Igualmente, al contar con tiempo y espacio adecuado, se puede hacer uso meticoloso y riguroso de la citación recursiva y cuidadosa de otros textos académicos, o bien, al emplear comunicaciones que no pasan por el uso común del lenguaje, se puede dar lugar a la referencia estética recursiva y simbólica del arte por medio de alusiones mediante imágenes descritas, pasajes, personajes o frases comunicados en obras de otros artistas, ya que el arte cita recursivamente en su propio contexto, pero no cita de la misma manera que la ciencia.

Ante el formato de la comunicación escrita se puede responder igualmente por escrito. Sucede que un texto da posibilidad para innumerables textos futuros, los libros adquieren el carácter de ser potencializadores de otros textos<sup>56</sup>, libros inspirados en otros libros, libros que son estudios a propósito de lo que se escribió en otro libro –como esta tesis–, libros que caminan por lo abierto por otro libro, como las novelas de Milán Kundera y Roberto Bolaño, explícitamente localizadas en la senda abierta por Cervantes, creándose así la red recursiva moderna de las constantes y diferenciadas observaciones de observaciones en forma de libros novelados.

---

<sup>56</sup> “Yves Barel ha llamado “potencialización” a esta capacidad virtualizadora de la realidad. En este sentido un texto escrito crea, al condensar y confirmar la escritura, un inmenso potencial para textos aun no escritos”, (Luhmann, 2002, p. 10-11).

Se puede leer y leer sin responder nada (como contemporáneamente la comunicación en los *mass media* ha llevado al extremo de la distancia física, temporal o social<sup>57</sup>), es decir, los libros pueden dar lugar solo a pensar, a imaginar, a entretenerse, o a aburrirse por parte del lector.

## 2.8 Requisitos de la comunicación escrita

Como hemos venido argumentando, cuando una persona participa comunicando algo, lo hace usando algún medio de comunicación (oral, escrito, impreso, tecnológico, simbólico) así como situándose en la trama de un esquema sistémico de comunicación. Como esto aplica para todo tipo de comunicación, también sucede para la comunicación literaria que requiere de ser situada en su contexto de sentido:

---

<sup>57</sup> La comunicación electrónica del radio o la televisión sucede algo similar pero distinto, y es que estos medios de comunicación han dado lugar a formatos comunicativos flexibles, estandarizados y simples a la vez, mismos que son propios de las noticias y reportajes, de la publicidad y del entretenimiento, pues al usar estos medios de comunicación no se sabe quién será ego –el público radioescucha o televidente–, ni sus características sociales o la actividad que estarán realizando al momento de la escucha o la vista, hay libertad individual por parte de la persona y sus sistema psíquico continua en autonomía operativa. Y otro tanto de modificación del proceso comunicativo es lo que se observa en la comunicación vía internet: los chats, los comentarios de twitter o facebook, comentarios en periódicos o revistas digitales, entre otros. Éstos comparten con el caso de las comunicaciones escritas impresas la distancia física y social, sin embargo la síntesis de la comunicación se puede realizar en la temporalidad de lo inmediato, de lo simultáneo o sobre lo sumamente retardado, lo que se publicó hace horas, días, meses, años y no se recuerda pero se quedó grabada en la conversación de la red pública. Este tipo de comunicaciones se tratan de un interesante tú a tú pero sin dosificación de la conducta que establece la interacción entre personas y que regula la doble contingencia de los encuentros cara a cara. Así es como desaparece la co-presencia física que permite observar como significativas las posiciones corporales o gestuales, sin que se escuchen los tonos de voz para que orienten el sentido de lo comprendido y que orienten así, estos tonos, gestos o cuerpos sociales, quién puede espetarle a quién y quién no, ni en qué momento, o que ponga el elemento del respeto del interlocutor por estatus o rol o simplemente porque es una persona. En este formato comunicativo en el que el cuerpo, la voz y la información social que emanan son ausentes y solo se observa la comunicación escrita en la pantalla del ordenador, existe la posibilidad de decir cualquier cosa o tema sin ser visto o sancionado: de insultar, de acusar, de ofender, de esconderse, de abandonar la conversación o de volverse indiferente. Así se forma un formato comunicativo con muchas posibilidades para la violencia en las redes sociales, por ejemplo, en el que es fácil insultar, desacreditar, humillar, exhibir, condenar, censurar, mentir o lo que sea que se quiera hacer con la comunicación, pues alter no está presente físicamente para recibir o esquivar las defensas del ofendido o insultado, o para verse apabullado por su estatus y prestigio, o para verse obligado a si quiera responder y defenderse. Es fácil también comunicar intimidades de la amistad o el amor, por ejemplo, sin la necesidad de presentarse físicamente ante la persona, de modo que así no es necesario sostener el acto moral de la traición y deslealtad que dicha comunicación implica, por ejemplo; emerge una libertad que permite decir cosas que rompen con la coacción moral, misma que puede ser la de una relación de dominación entre ego y alter, y en este formato se puede decir lo que en co-presencia no. Entonces, la restricción social y temporal, y la semántica propias del sistema de la interacción no se observa en este tipo de comunicación; más bien la temporalidad aparece tanto en unas formas alargadas como simultáneas. Se cuenta con la posibilidad de responder en tiempo simultáneo o en el tiempo contingente de quien se sienta frente al ordenador o de quien toma el celular. En la comunicación oral del cara a cara, la crítica, la discrepancia o el no respeto de los turnos en una conversación puede fácilmente devenir en sentimiento de hostilidad y violencia o rebeldía, en conflictos o situaciones desagradables, que pueden dar lugar al intento de establecer jerarquías o romperlas.

Con contextualizada queremos significar que toda operación comunicativa (y aún más la literaria) se somete a reglas convencionales de orden discursivo y no solo gramatical. Por ello, no todo individuo puede participar en las comunicaciones literarias, ya que para hacerlo necesita conocer, aunque sea mínimamente, la tradición literaria en que se vive (Mendiola, 2009, p. 23).

Para ser escritor se requiere inicial y constantemente, conocer de otros escritores, ser lector para adentrarse en la tradición literaria. Esto no limita pero faculta para tener más oportunidades de presentar enlaces escritos que adquirirán la forma intencional de identidades respecto a lo que ya existe, o bien, en la forma de variaciones que amplían o superan, también intencionalmente respecto a lo que ya existe.

Para que lo comunicado pueda tener sentido novelado, es requisito por parte del escritor o del lector, incorporarlo, enlazarlo en la serie de comunicaciones del mismo tipo que ya vienen realizándose públicamente. “Cuando alguien cuenta algo [por escrito], lo hace ya siempre inmerso en una tradición discursiva, conforme a ciertas convenciones del género literario, es decir, pasa por filtros distintos de los que sigue la conciencia” (Mendiola, 2009, p. 29). Dicha tradición es el trasfondo estructurado, artificial al cual se alude autorreferencialmente y sobre el cual se agrega alguna novedad (que puede ser una experiencia del autor, pero siempre una experiencia traducida en comunicación).

Es gracias a la existencia de estas tradiciones discursivas, que se encuentra uno de los lugares o funciones que se atribuye –y autoatribuye- la crítica literaria (y crítica del arte en general), y que es la de proporcionar informaciones acerca de los logros o carencias que una novela tiene al colocarse para su observación dentro el acervo histórico que constituye el universo, en principio total, de novelas que un crítico conoce y maneja, en teoría. Sin embargo, éstas constituyen comunicaciones sobre las obras literarias, no son en sí obras de ficción sobre la existencia humana, no son novelas. Son dos formatos de escritura distintos.

El arte, y dentro de ésta, la escritura novelada tienen historia, acervo y contexto sobre la que los autores escriben novelas novedosas, continúan tradiciones o las modifican, amplían o reproducen estilos estéticos, agregan planteamientos existenciales según su sensibilidad singular y según su tiempo al cual hacen (hetero)referencia, retoman personajes portadores de significado, rompen con estructuras narrativas, presentan modelos de conducta usable individualmente por parte de los lectores. Este plexo universal de novelas es el medio laxo sobre el cual se pueden formar formas

condensadas que constituye cada nueva novela –forma recortada-, si así lo desea el escritor, que siempre es libre de agregar o reafirmar.

El escritor conoce y cuenta con un acervo literario conocido, y el lector con otro. No es necesario -ni posible- que ambos cuenten con el mismo acervo, pero contar con un bagaje literario por parte del lector impacta en las posibilidades observación y de entendimiento de cada texto que se lee, y que a su vez posibilita buena parte de la forma de la experiencia literaria que se ha de tener. Otro ingrediente de la experiencia literaria serán aspectos del lector, su estado de ánimo y en general su propio proceso de autosocialización, por ejemplo, con los cuales filtrará lo leído como información significativa para su biografía, su personalidad, su visión significativa del mundo.

Señala Luhmann que en la literatura se presenta la obra de tal manera que el lector pueda hacer observaciones sobre su experiencia en el mundo “ya sea en lo privado, ya sea en lo público. En la literatura, el individuo se vuelve sujeto, constructor de aquella historia con la cual se identifica -y al lector se le propondrá experimentarla en sí mismo” (Luhmann, 2005, p. 447). Tal es la función del subsistema literario, ofrecer la posibilidad de observarse en aquello que está observando-leyendo, ya sea en modo de identidad o otredad, de ser una comunicación cuya especialización *presupone* la operación del sistema psíquico individual (Werber, 1996) en su imaginación, su intuición, su reflexividad existencial.

## **2.9 De lo pensado a lo comunicado. El nacimiento de la novela en la sociedad**

La percepción no comunica, pues permanece inaccesible operativamente “a la comunicación, así como permanece inaccesible la totalidad del mundo físico. Si la 'designación' es posible, entonces funciona, por así decirlo, como acceso sustituto: las designaciones solo pueden procesarse en el interior de la comunicación” (Luhmann, 2005, p. 23). Transformar una idea, un sentimiento, una experiencia recordada, una fantasía, un delirio o una historia imaginada o recordada, en una comunicación en forma de novela, implica seleccionar formatos textuales propios de ella, y no de la ciencia, por ejemplo. Contar una experiencia en la guerra, una historia biográfica, una incertidumbre existencial, el surgimiento de una nación, una decisión vital, la aventura de amigos por diversas épocas y lugares, significa hacer recortes organizados de tal forma que indican algo con sentido dejando fuera otras posibilidades de selección y de combinación, cada selección significa algo. Los formatos textuales que emplea la novela son diversos, pues es el género que puede incluir diferentes géneros sin perder su identidad.



Las comunicaciones literarias parten de un inicio arbitrario y de ahí dan lugar al primer recorte del cual pueden seguir abanicos de posibilidades, aunque no cualquiera, y justamente en ello se ve la novedad, la originalidad y la habilidad de cada autor, pues no es fácil, ya que la creación ficticia contiene contingencia y riesgo

De no lograr una combinación cerrada, o de caer en alguno de los dos extremos: lo forzoso y lo imposible. De ahí que con la serie de selecciones que va a acomodando deliberada, pero también necesariamente el artista o autor, se abre la posibilidad de lograr una persuasión de la obra frente a otras posibles combinaciones auto-generadas que no se eligieron (Luhmann, 2005, p. 323).

Las propias obras de arte en general, al momento de dar indicaciones autorreferenciales marcan el límite de su forma y habilitan por ende, su contexto de sentido interno:

Precisamente los textos literarios se apartan con frecuencia a través de indicaciones autorreferenciales de este tipo..., la integración en el texto de la manufactura de la obra de arte, los discursos dirigidos al lector, las indirectas contra los que harán las reseñas. Enseguida se hará posible establecer una forma artificial que servirá a la vez de medio para la creación de formas en la forma: el espacio de la imagen de una pintura; la posibilidad de movimiento de una escultura fijada en el movimiento; el ámbito de sucesos de un relato en cual se fijan las secuencias -las cuales acoplan rígidamente lo que debe ser precisamente de esta manera, pudiendo ser de otra (Luhmann, 2005, p. 195).

Nos dice Mendiola: “la cuestión de los géneros literarios no consiste en observar la realidad que un tipo discursivo observa, sino el modo en que la observa” (Mendiola, 2009, p. 30). Dicho de otra manera, interesa entender que los textos novelados no nos dan la realidad, sino observaciones de la realidad operadas de un modo ya estructurado en la tradición literaria que delimita la forma en que se han de presentar los elementos de sentido.

La realidad no existe independientemente de las observaciones que se hacen de ella, consecuencia de ello es que “no es posible verificar la fuentes... la realidad es la referencia de la operación de observación que realiza el género y no es independiente de él” (Mendiola, 2009, p. 30). Las novelas nos ofrecen observaciones construidas de algo del mundo plasmadas en textos que usan personajes ficticios, acciones ficticias y situaciones ficticias, y estas se presentan en y desde su distinción social comunicada, no psicológica, aunque hagan (hetero)referencia a estados psicológicos

localizados en el entorno. La realidad que social y literariamente se construye con estas ficciones es una realidad que estimula la fantasía del sistema psíquico, pero también el entretenimiento de dicho sistema, pero no es una operación organizada psicológicamente, sino socialmente, literariamente.

El esquema del sistema psíquico operativamente distinto del social. Dado que “los escritores no son seres aislados, sino individuos socializados” (Mendiola, 2003, p. 31), sus consciencias observan heterorreferencialmente el mundo externo, pendulan entre su autoobservación y la observación del entorno, y participan incluidos diferenciadamente en sistemas sociales operativos como personas que interactúan en el tráfico social de su tiempo.

Afirma Mendiola: “por ello solo comprendemos sus comunicaciones literarias si las remitimos a las organizaciones donde ellos se formaron” (Mendiola, 2003, p. 31) y de donde pudieron tomar heterorreferencialmente materiales como información organizada por ellos para sus novelas en formas combinadas singularmente, situados socialmente. Así es como observamos a Bolaño presentar información de forma novelada sobre el mismo *Bolaño* o su alter ego, *Arturo Belano*, en temas autobiográficos de adolescente simpatizante del gobierno de Salvador Allende, Bolaño observador de los militares del golpe de estado chileno del 11 de septiembre de 1971 en *Estrella distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000); Bolaño viajero por América Latina en *Los perros románticos* (2000); Belano lector y crítico de Octavio Paz en *Los Detectives Salvajes* (1998); Bolaño asistente a talleres literarios en la Casa del Lago en *Los Detectives Salvajes* (1998); Bolaño frecuentando a la UNAM en la década de los 70's en *Amuleto* (1999); Bolaño teniendo intercambio epistolar con el periodista, cronista y escritor Sergio García Ramírez a propósito de los asesinatos de mujeres a finales de la década de los 90's en Ciudad Juárez en *2666* (2004b); Bolaño migrante indocumentado en España viviendo precariamente en Blanes y sin permiso para trabajar en *Amberes*; Bolaño concursando con sus cuentos en convocatorias literarias en *Putas asesinas* (2001).

Como sistema psíquico que también es, el escritor se ve estimulado por su entorno, lo perturba, lo irrita. Pero con sus operaciones internas puede cambiar solo su modo de observar, no hacer cambios hacia afuera. La forma de su consciencia es una forma de dos lados: autorreferencia y heterorreferencia (Beriain y García, 1998). Sobre ella es que puede elegir operativamente entre uno de ambos lados, aunque nunca eliminarlos, ya que siempre el otro estará en sus operaciones de pensamiento como lo no elegido en ese momento: si se ocupa de sí mismo bajo la forma de recuerdos, por ejemplo, deja fuera al mundo externo. Y si se ocupa de la descripción de una escena en cafetería, por ejemplo, deja fuera sus estados internos. La consciencia se trata de una unidad de diferenciación

que al utilizarla se individualiza cada que reduce *a su modo* la complejidad del mundo-entorno para poder producir su propia complejidad. Bolaño como sistema psíquico, aunque reflexione sobre su propia reflexividad, ello no lo faculta para externalizarse como sistema psíquico ni lo libera de su ceguera observacional (usa uno de los lados de su forma pero no es capaz de indicarla, al menos no sin soltar dicha distinción).

Ahora bien, dichas maneras de concebir al escritor como sistema psíquico que es entorno de la sociedad, tienen consecuencias en la manera en que se entiende su obra, ya que en este modo teórico, su obra no es vista como el relato verídico o susceptible de ser comprobable, o bien, como una confesión autobiográfica, tampoco, (que también es un artificio que selecciona). Sino que siempre es *su obra novela*, una forma literaria con principio y fin, y que está hecha de ficciones por medio de las cuales realiza sus recortes significativos y organizados que le facultan para observar algo del mundo literariamente, si así lo comprende el lector. ¿Qué observa del mundo Roberto Bolaño con sus novelas de escritores mexicanos y de asesinatos de mujeres en una ciudad fronteriza del norte de México? En un juego igualmente constante entre el ir venir entre la auto y la heterorreferencia, éstas últimas las realiza el observador, y estas novelas han constituido una fuente estimulante de múltiples observaciones que ven en ellas, por ejemplo, el destino automarginal de generaciones de jóvenes latinoamericanos amantes de la poesía, o bien, una manera literaria de volver a contar la historia de dictaduras en América Latina en los 70's y los 80's. Las autorreferencias son operativas y las realiza el sistema, que también elige sus heterorreferencias temáticas cuanto se irrita ante el entorno y selecciona.

Al encontrarse fuera de las operaciones de la sociedad, el sistema psíquico puede operar autónomamente dentro de sus límites, de tal manera que, ante el subsistema de la literatura ubicado en su entorno, puede concebirse como un sistema que es creador y recomponedor de formas “mediante el acoplamiento estricto de elementos de sentido que se distinguen del *medio* del sentido, que está siempre disponible para la selección de *formas* de la conciencia a modo de espacio combinatorio riquísimo en posibilidades propias” (Beriain y García, 1998, pp. 235-236). Esta posibilidad interna es en principio abierta a lo que su propio ordenamiento estructural permite. La teoría de los sistemas luhmannianos da lugar a un cúmulo de posibilidades infinitas parecidas a las concebidas en la idea de ser humano del Romanticismo.

La conciencia del escritor percibe, registra, decide, recorta, selecciona y transforma con su habilidad singular, sus ideas en comunicaciones sociales, es decir en algo con una forma estructurada

que ya viene dándose independientemente de él. Su tarea es la de transformar lo que internamente piensa o recuerda, siente, percibe, imagina o inventa de los sucesos, acontecimientos, personajes, acciones o situaciones que existen en el entorno de la novela, todo lo comunicable ha de pasar por el filtro de la conciencia.

Una vez comunicada así una historia ficticia, por medio de recortes contingentes pero siempre dentro de lo literario, y en el inicio arbitrarios, será la sociedad la que seleccione mediante sus diferentes sistemas de función dicha nueva producción y, dependiendo de la observación de cada uno de sus subsistemas, es decir dependiendo del estado contemporáneo en el que se encuentre la novela como parte del subsistema literario.

Será el sistema social también el que seleccione como novela editable, publicable, vendible, reseñable, criticable, premiable, recomendable, susceptible de ser memorable, leible, regalable, comentable. Como hemos señalado que afirma esta teoría: es la sociedad la que selecciona comunicaciones (resultado de una variación operativa individual) como geniales, ya que el acento está puesto en la organización de un sistema –subsistema de la novela- y no en la persona. La fascinación que puede llegar a suscitar es tal que se extiende a la persona creadora ya que es característica del sistema del arte la originalidad y singularidad de cada obra de arte.

Recordemos el desplazamiento conceptual, teórico y analítico que hace Luhmann respecto al hombre y a las intenciones de concebir a la sociedad humanísticamente. En este desplazamiento, lo que interesa es observar el proceso social y la serie de novedades o identidades comunicativas que selecciona y estabiliza dinámicamente en su historia contextual el sistema del arte, y no el sujeto, individuo u actor como categoría para trabajar. Así, seguimos esta observación de Norbert Bolz que nos dice que este desplazamiento del ser humano (o su acción) lo deja fuera del centro de análisis, y permite tomar en serio a los individuos:

La expulsión del hombre de la sociología crea espacio para muchos individuos concretos... Luhmann no podía hacer nada con políticos soberanos, empresarios valerosos, profetas carismáticos, grandes autores y artistas ingeniosos, tenía que explicarlos. Para él lo elevado, no es más que una construcción social utilizada para explicar las variaciones. El individuo que cambia el mundo es una coincidencia que elige la sociedad. Los genios y los grandes hombres son reemplazados por el gran mecanismo evolutivo de variación y selección, de disolución y recombinación (Bolz, 2017, p. 10).

La elección de la sociedad hacia novedades específicas, sea en versión de grandeza u originalidad, no tiene que ser observada desde un criterio moral, o de corrección política o de alguna preferencia positiva, solo es una elección estructural de alguna variación que de ninguna manera tiene que coincidir con algún juicio preferencial, por ejemplo. Así es como la sociedad ha elegido en ocasiones variaciones comunicativas que han conducido a la guerra, por ejemplo, o a la represión de algún grupo social, porque el mecanismo evolutivo de la sociedad es moralmente ciego, y las consecuencias morales para las personas son difíciles de valorar al momento en que se producen elecciones que se decantan en estructurales por parte de algún sistema social.

De este modo es que observamos que sociedad y sus sistemas han elegido a Roberto Bolaño para comunicar acerca de sus comunicaciones noveladas, pero también lo ha hecho acerca de sus relaciones personales profesionales y de amistad, de su biografía personal y hasta detalles de su vida amorosa, en la medida en que le han interesado a dichos sistemas. Todo esto es explicable sociológicamente.

Explicar el éxito social de Bolaño es explicar el éxito de sus comunicaciones y derivadas de esto el interés extendido hacia su persona y su historia. No se trata de explicar sus motivos internos (inaccesibles en principio, a menos que sean mostrados-comunicados en sus obras o declaraciones), o sus preferencias políticas (que no definen la combinación estructurada de sus comunicaciones literarias en el universo interno de la literatura). Se trata de explicar los recortes significativamente literarios autorreferenciales (operativos) y heterorreferenciales (temas) que ofrecieron una oferta de sentido existencial y que fueron producidos en modos de autorreferencia literaria, es decir, en función de la forma novela, y dentro de esta, en función de la novela iberoamericana, o en función de la novela contemporánea, o en función de la novela post-Rayuela, o en función de la novela de iniciación juvenil. Así es como situamos sus comunicaciones en la sociedad.

### **2.10 Percepción consciente/comunicación social**

A diferencia de la pauta interpretativa de la hermenéutica y siguiendo a Luhmann, el historiador Alfonso Mendiola (2009) nos dice que, si la comunicación se consume en el momento de la recepción que provoca a otra comunicación, el historiador [o para nuestro caso, el estudioso de la novela como comunicación] está orientado a estudiar el documento desde la apropiación-observación que hicieron de ella los destinatarios originales. Para nuestro caso son, primeramente, el editor que decidió publicar la novela *Los detectives salvajes* y *2666*, seguidamente, los publicistas de textos y

empresarios librerías, los lectores compradores del libro, los lectores jurados de premios, los lectores académicos, la crítica especializada y los periodistas de la cultura. Todos ellos leyeron dichos textos de manera literaria, y no como cualquier otro texto escrito.

Seguimos a Alfonso Mendiola en su texto *Los géneros discursivos como constructores de realidad* (2009) cuando afirma que:

Trabajar con documentos [novelas] es enfrentarse a comunicaciones y no a experiencias interiores individuales. La materialidad sobre la que estamos trabajando es comunicativa... y no perceptiva. Concluyamos lo siguiente: no tratamos percepciones construidas a través de una experiencia individual, sino percepciones que hubieron de pasar por convenciones o tradiciones literarias para plasmarse en un texto [novelado]. Merced a esta distinción, se aprecia que el único acceso a la interioridad o a lo psíquico de los testigos [autores] es por medio de lo comunicado. Por tanto, la interioridad que expresan está determinada por esquemas de percepción interiorizados socialmente, esto es, tipos de comunicación. La percepción individual pasó por una operación de selectividad determinada por su conversión en comunicación, es decir, estamos ante un trabajo selectivo que transforma esa experiencia en un acto comunicativo. Dicho de otra manera, *aquello que se conserva de la percepción es exclusivamente lo que puede ser comunicado. Y esto se debe a que el acto de comunicar implica una serie de operaciones selectivas que procesan esa experiencia vivida*. En consecuencia, cuando trabajamos con fuentes [las novelas de Bolaño] solo tenemos el proceso que va de la percepción a la comunicación [seleccionado y ordenado en cada una de ellas]. El soporte del contenido de ellos no es la conciencia, sino la sociedad (Mendiola, 2009, p. 23)<sup>58</sup>.

En este trabajo Mendiola realiza una separación sistémica que demuestra que mientras no se comunique, lo percibido por alguien, solo queda observado por el sistema psíquico, lo cual no debería ser tan difícil de entender.

Lo visible y lo expresable van juntos, si no, no se sabe: como señala Hartog, uno solo puede ver lo que ha dicho; lo que uno no es capaz de describir, en sentido social, nunca se vio; según nuestro planteamiento, solo sucedió en la conciencia (Mendiola, 2009, p. 24).

---

<sup>58</sup> Agregamos las cursivas y los corchetes.

La transformación a lo comunicado implica el conocimiento de las reglas de operación del sistema social al que vaya destinada la comunicación. Implica que la persona sea capaz de entender y hacerse entender dentro de dicha tradición, lo cual le viene dado por el proceso de socialización (auto-socialización) que su sistema psíquico ha procesado, su acervo o canon personal de autores y novelas que Bolaño considera valiosas y dignas de ser seguidas. El yo del escritor “que aparece en la comunicación no es un yo psicológico, sino un yo que forma parte de un tipo de enunciación” social (Mendiola, 2009, p. 25). Insistimos, no son solo los motivos subjetivos o manifestados para una producción novelada los que definen a la obra, sino su colocación dentro del entramado histórico publicado.

Cuando un escritor comunica por escrito algo, lo hace desde una tradición literaria determinada que se espera que ya conozca, ello implica conocer las convenciones, los estilos literarios, los temas, las estructuras, los géneros, los planteamientos existenciales para poder usarlos, o negarlos o violentarlos o lo que sea que piense hacer el escritor situado en su tradición. Cada forma comunicativa que vaya logrando enlazar, implica una conversión de su pensamiento o vivencia a una forma discursiva ya operante desde antes. En esta misma idea de que no es suficiente la intención subjetiva o los motivos de los artistas para producir y lograr una obra de arte, coincide el historiador del arte Ernest Gombrich:

Lo que llamamos <arte>, es, entre otras cosas, un fenómeno social, y el artista también se identifica con el papel que la sociedad le asigna; este papel designado al arte también cambia, pues los designios y cometidos esperados y atribuidos a los artistas nunca han sido los mismos (Gombrich, 1997, p. 196).

A este historiador del arte también le preocupa la idea de que no se reconozca al arte como un producto social y que cualquier obra, que haya sido producida con la mera y única intención de ser obra de arte, cuente como tal. En el siguiente comentario señala su preocupación:

Por si esta formulación [de que la psicología del arte está vinculada a la teoría del arte dominante de una época] pareciera desconcertante, me gustaría contar una experiencia que viví en Viena hace unos 50 años: se acercó a mí un joven de mi edad en la sala de conferencia de mi universidad, me dijo que era artista y me instó apasionadamente a ver sus obras. Me llevó a sus aposentos y señaló una obra cubierta. Al levantar el cubre polvo con gran solemnidad, vi una masa de arcilla casi informe en la que se podían encontrar, con mucha

voluntad, los rasgos de un rostro humano. Ante mi turbado silencio, el autor me aseguró con fanática intensidad: <es una obra de arte, sé que es una obra de arte porque se originado como una obra de arte>. Lo que quería decir es que había experimentado el impulso de crear y que el producto había surgido de lo más hondo de su alma. Para zanjar cualquier discusión, abrió un cajón de su escritorio y sacó un papel cubierto de esmerada caligrafía. Era una carta dirigida a él y firmada por <Miguel Ángel>, que decía más o menos así: <Por fin has conseguido lo que yo siempre intenté hacer>. Me alegré de salir a salvo por la puerta, pero nunca he olvidado aquella experiencia porque desde el punto de vista de un subjetivismo extremo, habría sido imposible refutar el argumento de aquel pobre demente. Pero incluso él sentía en alguna parte que sus convicciones subjetivas no eran suficientes por sí solas, pues de otro modo no habría producido la fantasía de un aval de Miguel Ángel, cuyo nombre representa una concepción del arte tan completamente distinta. Lo que nos importa de Miguel Ángel no es tanto cómo surgía sino lo que lograba (Gombrich, 1997, p. 196).

Lo que se logra en cada obra no es resultado de la sola intención ni de las fuertes dosis de subjetividad, sino, de lo que en los demás se logra por medio de la serie de comunicaciones seleccionadas y autónomamente combinadas en un universo de sentido propio, es decir, en la consecuencia lograda de integrarlas, con sus comunicaciones artísticas, a un universo comunicativo ya existente, al sistema del arte.

### **2.11 Consecuencias de esta concepción: intransparencia del proceso sin sujeto**

El proceso de comunicación no nos lleva al entendimiento de la otra persona, como suele manejarse en la tradición veteroeuropea y en el sentido común, sino que solo nos lleva a ser capaces - si así se decide- de participar en la comunicación como proceso público y colectivo que nos rebasa -y que por eso mismo es posible usarlo para situándonos en él-.

Es por el carácter intransparente de la comunicación que nadie entiende a nadie de modo directo y en general, ni una madre a su hijo, ni entre esposos de toda la vida, ni doctores a sus pacientes, ni electores a sus candidatos, ni éstos al público elector, ni un admirador a su artista admirado, ya que estos últimos, “la mayoría de las veces no son capaces de informar de manera satisfactoria acerca de sus intenciones” (Luhmann, 2005, p. 48).

Además de permitir la participación, el carácter intransparente de la comunicación, nos orilla a preguntarnos ¿para qué hizo esto, la obra de arte?, pregunta que:



quizás sirva tan solo para que se busque la información que debería venir dada con la obra de arte... la intención no se deja re-verbalizar, o en todo caso no independientemente de aquella información que se extrae a partir de la observación misma de la obra de arte (Luhmann, 2005, p. 48).

Siguiendo a Luhmann, podemos preguntar junto con Osvaldo Dallera (2012) si acaso no se han depositado demasiadas y positivas expectativas orientadas a una transformación social situada en la dimensión de la comprensión de la comunicación. Y, lo que sería equivalente en nuestro caso de la expresión artística simbolizada y comunicada por escrito por parte de novelistas y poetas, la pregunta sería si ¿acaso no se ha generado la idea de que es deseable y posible entender, real y genuinamente al artista y su espíritu creador? En el caso de los artistas, este carácter de la intransparencia de la comunicación aparece de manera sumamente interesante e intensa, a tal grado que los artistas son, dice Luhmann, los eternos incomprendidos: por un lado, el artista está muy lejos de ser entendido en sus ideas, pensamientos, motivos, sentimientos, vivencias, imágenes, recuerdos, fantasías, delirios, imaginaciones y sensaciones, ya que estas son operaciones propias del sistema psíquico al cual no se tiene acceso desde el exterior a menos que sea *comunicado*, es decir, a menos que sea transformado en operaciones sociales y expuesto de esa manera en sus obras de arte, que entonces cuentan como comunicaciones sociales. De lo contrario los sentires, significados, ideas, intenciones y vivencias siguen en calidad de inaccesibles y privados.

Pero, si se quiere insistir en un supuesto entendimiento de unos a otros, Luhmann subraya que lo que “se pierde” en el terreno de la intransparencia, se gana o se traslada al modo específico y acotado de entender a lo social (Luhmann, 1998): lo social como un cúmulo de operaciones de comunicación diferenciadas, estructuradas y organizadas per abiertas a la variación y altamente complejas. Se trata por lo tanto de una controlada, amplia y específica ganancia de conocimiento ya que asume la explicación de fenómenos específicos cambiantes.

Ahora bien, lo importante de esta perspectiva de la comunicación es que no por este carácter de imposibilidad de la transparencia entre dos o más consciencias que participan de la comunicación, el arte (ni ningún otro sistema) deja de ser un sistema, no por ello el sistema del arte se colapsa o deja de tener credibilidad, y no por ello el medio de comunicación simbólicamente generalizado que es

arte<sup>59</sup>, deja de cumplir su función de orientar los motivos improbables de su aceptación de la comunicación como obra de arte, y no por ello el arte como sistema deja de cumplir su función de presentar y ofrecer toda una “intercambiabilidad de planos de observación y con ello el acceso a una nueva condicionalización, es decir, la exigencia de la observación de la observación, de la observación de segundo orden” (Luhmann, 1996, p. 31). En el caso de la novela se ofrece la posibilidad de observar el mundo desde el punto de vista de los personajes y sus situaciones, mismas que ofrecen una selección de sentido existencial propio gracias a la observación ajena.

Por otro lado, la intransparencia de la comunicación artística está marcada por la consciencia, exploración y autoobservación que tienen de sí mismos los artistas, y que la muestran en la forma de saberse los maestros de la mentira construyéndose una imagen, inventándose un personaje ellos mismos, así como en la forma de hacerse hábiles manejadores de lo inexistente, de lo imposible e irreal.

La idea de consenso asociada al esquema veteroeuropeo que concebía a la comunicación como algo posible de ser transparente, sincero, claro, integrativo, genuino, u orientado al entendimiento, igualmente queda descartada, pues para que suceda el fenómeno social de la comunicación no es necesario el hecho de que una persona entienda lo que la otra persona quiso "realmente" decir, sino que entienda y distinga que la otra persona expresó algo (observado así por alter) y que entienda una información (observada así por alter). De este modo y a pesar de ello, de los malos entendidos, de los entendidos a medias o de las distorsiones intencionadamente producidas en la comunicación (mentiras, manipulaciones, fingimientos, ocultamientos estratégicos, distorsiones sistemáticas, conflictos, disputas, luchas de clases, luchas culturales, etcétera), el circuito de la comunicación es posible que suceda de modo autorreferencial, ya que el sistema social produce y reproduce sus operaciones y los eventos comunicativos que se suceden unos a otros de manera recursiva y diferenciada de lo que no es información observada así por un sistema por medio de la síntesis entre las tres distinciones arriba mencionadas. De este modo es que sabemos que las peleas, conflictos y disensos también son comunicación. Y también que las sinceridades morales, las buenas intenciones o sus contrarios, no determinan o limitan la emergencia del orden social comunicativo en forma de sistemas.

---

<sup>59</sup> El arte en la teoría luhmanniana es tanto un sistema pero también un medio de comunicación simbólicamente generalizado. Lo abordaremos en el siguiente capítulo.

Otra diferencia frente a las teorías tradicionales de la comunicación y su interpretación, es que, tanto en los estudios literarios tradicionales, en la sociología basada en el estudio de la acción y su sentido, así como en los estudios históricos o culturalistas -con aplicaciones hermenéuticas y fenomenológicas-, “el interés primario estaba en el emisor, por eso se planteaban preguntas que apuntaban a las intenciones, la finalidad o los motivos del autor” (Mendiola, 2009, p. 43), el sentido mentado o el significado imputado, diría la tradición weberiana. Sin embargo, tal como estamos argumentando, la comunicación como proceso social autorreferencial no depende de las conciencias aunque ciertamente participen interesadamente en ella (Mendiola, 2009, p. 43) lo mismo que propositivamente<sup>60</sup>, sino del proceso sistémico comunicativo, sea oral o escrito o de otro tipo, ya que se trata de un proceso que cuenta con su propia estructura, dinámica y enlaces que organizan la inclusión o exclusión de cada comunicación.

En el caso que nos ocupa, el proceso sistémico comunicativo es el que se observa en el proceso-enlace comunicativo escrito en forma de red autorrecursiva estabilizada que constituye a cada novela internamente, pero también el que se observa en la red de novelas publicadas. Ésta red contiene los diferentes géneros novelescos, los estilos, los temas, los personajes, las experiencias de estos ante situaciones (existencia humana como problema), las diferentes pero acotadas e identificables estructuras novelísticas. Para que la literatura cuente como subsistema al interior del sistema del arte, tiene que presentar una operación autopoietica que permite simultáneamente tanto su reproducción como forma con identidad, como el marcaje de su límite respecto a lo que no cuenta como obra literaria de ficción. Otra cosa con las comunicaciones escritas de la crítica o la academia sobre la literatura. Si logra mantener su límite, deja intocable la función principal de tal sistema (del arte) al renunciar a la redundancia y concentrándose en criterios de selección (programas) ajustados a la inestabilidad, es decir, concentrándose en la obra misma que es justamente el programa.

La comunicación escrita es un proceso, una secuencia con posibilidades de continuación, de interrupción o de agregación de novedad a cada paso, que implica y requiere de una existencia organizada previa de más comunicaciones a las cuales se enlaza la comunicación observada, e implica la posibilidad de enlace de futuras comunicaciones del mismo tipo, es decir, la constante actualización de la escritura en formas originales. La forma novela es un artificio particular que se distingue de la realidad real por medio del uso del lenguaje para la invención de las ficciones de los personajes, las

---

<sup>60</sup> Propositiones lanzadas a lo social que según el mecanismo variación-selección-estabilización se tomará como relevante o no, como novedad incluida en un sistema o no.

acciones, las situaciones, los planteamientos existenciales del ser humano en condiciones de modernidad, es decir, en un mundo diferenciado y policéntrico que abre el horizonte de sentido. Leer una novela es tener acceso a una opción de reducción de complejidad por medio de la observación de los observadores.

## RESUMEN

**Cuadro 2.2**

***La comunicación como la constelación universal de operaciones propias del sistema general sociedad<sup>61</sup>***

Comunicación operación básica, exclusiva y genuina del sistema sociedad.	Lenguaje	Oral medio de percepción auditivo	<b>Comunicación oral:</b> se produce en situaciones físicas de copresencia, mismas que definen y determinan constricciones sociales, materiales y temporales a los participantes de la comunicación cara a cara. Semántica desarrollada a nivel local en sociedades segmentarias.
		Comunicación Indirecta, gestual corporal, sonora medio de percepción auditivo y visual	Se requieren diferentes formas sistémicas que faculten las comunicaciones verbales o indirectas de lenguaje oral, las reglas del lenguaje como medio, son definidas de modo estricto pero permiten las diferentes combinaciones que admiten tanto novedad como identidad. Los presupuestos son de diferente orden que los presupuestos e implicaciones de las diferentes formas escritas desarrolladas por los sistemas. Oralmente la comunicación social permite y restringe formas como los tonos de voz, el cambio de turnos, la observación social de los roles y jerarquías, la percepción mutua y la temporalidad.
		Actitudinal	
	Medios de difusión	<b>Escritura</b> usada con propósitos específicos en sociedades religiosas, para registros administrativos y para el reforzamiento de la memoria	<b>Comunicación escrita</b> implica separación tiempo-espacio en el proceso de la comunicación. Se modifica la síntesis de las tres selecciones. En su variante sin alfabeto simboliza a la deidad.
			Comunicación escrita en su variante alfabética da lugar a la duplicación del lenguaje oral/escrito. Diferentes consecuencias para el proceso de la comunicación. Separación tiempo y espacio provoca situación de anonimato social entre autor-lector, libertad respecto a la dimensión social y ampliación de las temáticas de referencia; implica multiplicación de textos y modificación de la semántica la cual adquiere un segundo nivel. Lo que se puede decir por escrito requiere sus propias condiciones comunicativas sistémicas diferentes a las de la comunicación oral. No se habla como se escribe, ni se escribe todo lo que se habla
		<b>Imprenta</b> (impacto en la diferenciación de criterios	<b>Comunicación sin co-presencia;</b> separación aumentada aún más entre el tiempo y el espacio. Cambio de la semántica de la sociedad, surgimiento de la observación de segundo orden como lo propio de la sociedad moderna; explosión de los libros publicados que

<sup>61</sup> Elaboración propia.

	sistémicos, su complejización, uso comercial del libro)	potencializan la aparición de otros muchos más; uso comercial de lo publicado; reflexividad de las observaciones, semántica diferenciada según los diferentes sistemas y desanclara del dogmatismo; usos diferenciados de lo comunicado; impacto social en lo doméstico por medio de las novelas; tematización del yo, los vericuetos del amor, las angustias existenciales; desarrollo de la mentira como ficción por medio de la comunicación escrita que estimula la imaginación, las ideas y el placer de los sentidos. Uso diferenciado de los libros, cada sistema usa el medio impreso de la escritura. -Audio libros: medio de percepción auditivo -Sistema de lectoescritura braille: medio de percepción auditivo y táctil
MCSG*	Medios autónomos caracterizados por una referencia directa a la improbabilidad, son a un nivel simbólico y generalizado que hace probable la comprensión de la información	Dinero: comunicación de la propiedad Poder: comunicaciones de las decisiones de ego Derecho: comunicación de las formas legales Amor: comunicación de la intimidad <b>Arte:</b> comunicación de una observación orientada a las observaciones del artista por medio de ficciones sin utilidad, más bien de orientada por una referencia interna hacia el mismo sistema del arte. Comunicación de las posibilidades excluidas que es construcción de un universo-museo imaginario del arte como el acervo in-enlistable de las obras de arte.

Llegados a este punto podemos resaltar que: 1) La sociedad como sistema con entorno observa el mundo mediante formas comunicativas –contingentes- que sin embargo han dado lugar a formas sumamente organizadas con una serie de presupuestos estructurales que devinieron en posibles. 2) Las múltiples formas de comunicación ya existen estructuradas en sistemas de función, con sus propios tiempos, medios, materiales, contextos y universos de sentido, así como con sus respectivos requisitos y consecuencias. Esta característica le provee de una claridad de sentido que solo el proceso comunicativo sistémico garantiza y lo ofrece como condición, no el entorno. 3) La novela es una forma comunicativa de la sociedad y como científicos sociales nos encontramos orientados a atribuir las formas de los géneros literarios a la sociedad y no a la conciencia o la persona individual por más expuesta que esté una personalidad en una obra de arte, ya que esta, en tanto forma comunicativa escrita y literaria cuenta como operación social susceptible de ser seleccionada o no, por parte de la misma sociedad. 4) Una vez situados en la referencia social literaria y no en la referencia psicológica vivencial, podemos preguntarnos sociológicamente, no tanto *qué* observan las novelas de Roberto Bolaño, sino *cómo* observan el mundo, es decir, podemos clarificar qué esquema de observaciones sobre el mundo es el que emplean sus escritos novelados publicados y lo que se desencadena socialmente al respecto. Esto resulta muy interesante, ya que, aunque el arte es, nos

dice Luhmann, de todos los sistemas de función, el sistema que hace gala del acto de autodescripción en cada una de sus obras. 5) Como toda observación es ciega respecto a sí misma, señalamos la ventaja de la observación de segundo orden de esta teoría de sistemas. Con ella podemos acceder a las descripciones particulares del sistema del arte que realiza sobre el mundo y en la medida en que es un sistema dentro de la sociedad -si no, dónde-, y podemos saber, también, qué tipo de sociedad es la que produce y permite dichas observaciones, digamos, extravagantes e improbables.

Pero antes de esto y como último paso de la construcción de nuestro instrumento, es necesario que abordemos directamente al sistema del arte para poder tener claro en qué consisten tanto sus diferencias como sus semejanzas que pudiera tener con las comunicaciones tenidas como entretenimiento. ¿Cuál es la diferencia entre una obra de arte y una pieza de entretenimiento? ¿Qué propiedades los distinguen? ¿Cuentan las novelas *Los detectives salvajes* y *2666* como comunicaciones artísticas y al mismo tiempo pueden ser observadas como piezas de entretenimiento? ¿Es posible que cuenten como ambos tipos de comunicación? ¿Cómo sería esto posible y cuáles serían sus consecuencias para la investigación?

## **EXCURSO. INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN COMUNICATIVA: CIEGOS, SORDOS, DISCAPACITADOS Y POBRES PARTICIPANDO EN LA SOCIEDAD**

En su teoría de la inclusión y la exclusión social, Luhmann afirma que se trata de un fenómeno de índole comunicativa. Por inclusión entiende la manera y el modo en que los sistemas sociales tienen por relevantes a las personas, esto es, la manera en que desde sus criterios diferenciados, los incluyen o no, en sus respectivas redes comunicacionales. Al incluir comunicativa y diferenciadamente, cada sistema también define su propia exclusión. Participa en las comunicaciones de la economía quien posee renta, propiedad o algo intercambiable por dinero, como su fuerza de trabajo; participa en las comunicaciones legales quien cuenta con los derechos y deberes definidos en las diferentes legislaciones y reglamentos; participa en las comunicaciones del sistema de la educación quien cumple con los requisitos de acreditar con calificaciones, cumplir con tareas y lograr titulaciones; participa en las comunicaciones del arte quien entiende del arte por medio de su imaginación, su percepción o sus sentidos estimulados por las obras de arte. Quedan excluidos de dichos sistemas de comunicación quienes no son relevantes para dichos sistemas de comunicación, son, por lo tanto, quienes no gozan de las prestaciones que producen dichos sistemas.

Luhmann es muy claro en colocar el fenómeno de la inclusión social en el marco de la forma general que tiene la sociedad: según el principio ordenador primario que tiene la sociedad, se define por ésta, la manera en que se incluye y se excluye a las personas de las comunicaciones.

Ahora bien, la sociedad moderna funcionalmente diferenciada es la primera sociedad que es capaz de producir y tolerar desigualdades “extremas en la distribución de bienes, tanto públicos como privados” (Berlín y García, 1998, p. 180). Como cada sistema genera sus propios criterios de inclusión, ésta se produce diferenciadamente, de modo que la inclusión puede ser simultánea en varios sistemas pero nunca automática: estar incluido en el sistema de la economía no deviene automática ni necesariamente en la inclusión del resto de los sistemas, y así con cada uno. Cada sistema administra su respectiva inclusión, y nada más. La inclusión es definida temporal y no definitivamente, esto quiere decir que se puede estar incluido en la educación mientras se mantengan las calificaciones, las fortunas o el ingreso se puede ganar o perder.

Siguiendo estos lineamientos teóricos básicos (situar la inclusión y la exclusión en el marco de una teoría general de la sociedad funcionalmente diferenciada, tener en cuenta que dicha sociedad es capaz de producir y tolerar exclusión extrema, observarlos como fenómenos comunicativos

producidos por los sistemas sociales de función que los producen temporalmente y sobre todo, diferencialmente), analizamos la inclusión y la exclusión del sistema del arte, particularmente el arte escrito en forma de novelas.

Así como el lenguaje no es un sistema, la escritura tampoco lo es, sino que es uno de los varios *medios* de comunicación capaz de asumir múltiples *formas* sistémicas y específicas: tiene forma de cartas entre amigos, de notificaciones legales, de libros con conocimiento científico, de libros de novelas, de libros de poesía, de libros de arte, de libros de contabilidad mercantil, de multas de tránsito, de actas de nacimiento, de recados en la cocina, de recetas, de diagnósticos médicos, de revistas de mecánica de automóviles, de diarios de circulación local o nacional, de subtítulos en las películas, de revistas culturales, de historietas con dibujos, de cheques, de recibos, de pagarés, de credenciales de identificación, de leyendas en las paredes, de leyendas en las camisas, de mensajes en teléfonos celulares, de tareas en archivos electrónicos, de anuncios de publicidad en la televisión, de letreros en los autobuses que va a un destino específico, y una inmensa variedad de formas más que implican una selección sistémica que reduce complejidad al tiempo en que la aumenta.

La comunicación escrita es un medio para participar en los diferentes sistemas de función, pero no es el único, y la existencia de los otros tipos de comunicaciones, las que usan diversos medios de percepción distintos al visual, las que suscitan la imaginación y las que son comunicaciones orales o simbólicamente generalizadas, no tienen nada de obvio ni de carecen de importancia sociológica, ya que también son formas que asume la sociedad.

Contemporáneamente, la comunicación escrita es una y muy importante forma de participar socialmente, sí, pero no es la única forma en la que se comprende y se participa en sociedad. (En las sociedades ágrafas la participación social se da con los medios comunicativos, oral, gestual, actitudinal). Esto es relevante de señalar porque el arte y sus novelas, aunque son comunicaciones que usan el lenguaje escrito para el recorte y combinación de la obra de arte, no lo emplean en un modo denotativo ni con las referencias ordinarias, así como tampoco las implicaciones de sentido son las mismas. Lo que requieren por parte de las consciencias es la capacidad de imaginación. Más bien, dice Luhmann, la comunicación artística:

Evade el lenguaje y logra el acoplamiento estructural entre conciencia y sistemas de comunicación... Únicamente si existe lenguaje puede haber arte –y esto no tan trivial como suena. El arte adquiere su especificidad por el hecho de que posibilita la comunicación en



*stricto sensu* prescindiendo del lenguaje, es decir, prescindiendo de todas las normalidades asociadas al lenguaje. Sus formas son entendidas como formas que comunican, sin que utilicen lenguaje, sin argumentación. En lugar de palabras y reglas gramaticales, las obras de arte se utilizan para participar en informaciones de una forma que puedan ser comprendidas. El arte posibilita la evasión del lenguaje... [y]... posibilita otros efectos precisamente allí donde utiliza medios lingüísticos (Luhmann, 2005, p. 50).

Nuevamente, estos efectos rebasan al lenguaje oral o escrito y son lo que propiamente constituye al sistema del arte como un contexto de sentido distinto al resto, las obras de arte realizan la “síntesis ‘información/acto de darla a conocer/acto de entenderla’— que no están sujetas a las particularidades características del lenguaje y amplían el ámbito de la comunicación social más allá de lo decible –independientemente de lo que ahí experimente la consciencia” (Luhmann, 2005, p. 39) y más allá, también, de la cognición racional.

Aquello que como obra de arte se propone a la observación, consuma una aportación singular a la comprensión de la comunicación que no se puede traducir en otro medio. El arte de escribir novelas requiere de las palabras, frases, recursos gramaticales y semióticos, ello es su material y su medio, que son empleados a su vez, para construir personajes, acciones, situaciones, y son empleadas en modo diferente al común y ordinario, y diferente al que se usa en algún otro subsistema social. De ahí el cuidado y esmero que se observa en cada escritor o poeta, para pulir sus párrafos, para acomodar un orden, para jugar con el lenguaje, para producir metáforas, para formar una estructura general en que se acomodan los acontecimientos, los personajes, sus situaciones, el sentido de lo narrado, etcétera.

Y al ser un tipo de comunicación distinta a la de la vida cotidiana, la comprensión de lo escrito en una novela no pasa por el requisito de la lectoescritura ni por la referencia a la realidad real, pues la referencia, aunque es inicialmente la de su observación como una novela, es decir, como un objeto libro con inicio y final, es tomada en referencia al universo de la ficción. Ante la pregunta de *¿por qué me está contando esto?* Existe la posibilidad, no necesidad, de que se responda: *porque es una novela*, es decir, una historia contada con el sentido que ya cuenta con un acervo en la cultura y semántica de la sociedad, en la medida en que ya se sabe que hay libros que cuentan historias de otras personas para entretener o para suscitar la reflexión, individual o colectiva sobre ciertos asuntos que no son otra cosa sino categorías de la existencia. La referencia siguiente, que ya no es necesariamente compartida por todos los que se acercan a ella, es la del subsistema de la literatura en general, en

donde el lector es capaz de encontrar referencias específicas para comprender el sentido de lo ofrecido, si así lo observa.

De modo que participa en la comunicación del arte, sea arte escrito o no, quien entiende de arte, aunque no sepa leer ni escribir, “el arte adquiere el derecho de abrirse a todos y discriminar según sus propios criterios -es decir, discriminar mediante el proceso de observarse a sí mismo” (Luhmann, 2005, p. 452). Una persona puede ser capaz de comprender el sentido de una obra de arte debido a que este “se distingue de la puesta en marcha de una comunicación lingüística por el hecho de que opera en el medio de lo *perceptible* y de lo *intuible*, sin hacer uso de de la especificidad del sentido del lenguaje” (Luhmann, 2005, p. 50).

Participa en el arte quien comprende “un tipo específico de comunicación que se sirve de la capacidad de *percepción* o de la *imaginación* para observarse a sí mismo y que a pesar de ello no se confunde con el mundo percibido normalmente” (Luhmann, 2005, p. 52) y esto es así porque la obra de arte produce “fascinación que al modificar el estado del sistema se convierte en información –como *difference that makes a difference*” (p. 52-53).

Esta información de su propio tipo, estimulante de la percepción y del sistema psíquico en un sentido amplio, que es operada en un medio de lo intuible, de lo imaginable y de lo perceptible no limitado a lo visual, es capaz de suscitar la imaginación de cualquier persona, letrada o no. Esto es lo que nos interesa rastrear en este último apartado sobre el arte de la comunicación y la comunicación del arte, es decir, de su relación y diferencia con el uso de la escritura como medio para producir obras de arte que observan algo del mundo.

Quien no sepa leer no podrá participar –sin ayuda- en la oferta de sentido que ofrece cada sistema social que emplea estructuralmente a la escritura en alguna de sus versiones de comunicación. En la medida en que los países alfabeticen de manera exitosa y bajo el principio universal de inclusión, las posibilidades de participar en la sociedad y desarrollar habilidades personales se incrementan. El Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática de México (INEGI, 2015), reporta que en el año 2015 existían 4,749,057 personas que no sabían leer ni escribir, lo que equivale al 5.5% de la población total que en ese año fue de 119,530,753 personas. En el resto del mundo, según la ficha informativa del *Unesco Institute for Statistics* (UIS, 2014), en el año 2014 a nivel mundial, la población alfabetizada era del 85.3% de la población, mientras que el restante 14.7% era analfabeta: 758 millones de personas, de los cuales 279 millones fueron hombres y 479 millones, mujeres.

Señalamos estos datos porque la ausencia de la capacidad de lectoescritura nos puede dar una idea del grado de exclusión social que viven estas personas, pero también del tipo específico de exclusión social, ya que este fenómeno tiene que observarse *siempre* en relación a cada sistema social funcionalmente diferenciado.

Dado que el arte tiene su propia forma de comunicación, esta no se limita ni depende de esta capacidad aprendida, sino que produce comunicaciones que son capaces de acoplar la conciencia y la comunicación de modo semejante al lenguaje, ya que es, dice Luhmann, un equivalente funcional del lenguaje. Por lo tanto, esos 758 millones de personas, aunque no sepan leer ni escribir, no están en principio ni en teoría, privadas de tener una experiencia artística como públicos espectadores, o incluso como ejecutantes de algún arte<sup>62</sup>.

El acceso general a los libros es una cosa que tienen relación con el grado de la marginación (exclusión económica) y de la situación de subdesarrollo de cada país o región, pero no debe confundirse con la capacidad propia que cada persona posee para comprender alguna comunicación-manifestación artística. Veamos.

La teoría de la inclusión y la exclusión social de Luhmann (Beriaín y García, 1998) permite observar que el arte como sistema operativo de comunicación, es independiente del resto de comunicaciones-participaciones sociales. Tantos fenómenos modernos de arte callejero, sonoro, visual o que emplean algún tipo específico de percepción, pueden ser comprendidos con esta teoría que no plantea lo estético ni la experiencia artística desde algún principio económico o educativo que las habilite (aunque el sistema del arte se encuentre, efectivamente, acoplado estructuralmente al sistema de la economía y de la educación).

Las teorías del gusto “adquirido” ya sea por abolengo o por nivel educativo, lo único en lo que devinieron fue en discriminación, dice Luhmann (Beriaín y García, 1998), toda vez que en ellas se concibe que solo quienes tienen acceso a la educación, o bien, solo quienes tienen poder adquisitivo para acceder a costosas obras de artes, son capaces de tener experiencias artísticas, o que solo ellos tienen experiencias “legítimas”, “superiores”, “correctas” (comportamiento tipo el *habitus* bourdiano). Siguiendo las transformaciones de la sociedad diferenciada en funciones, en donde los otros sistemas ya han aceptado la libertad y la igualdad, dice Luhmann, el arte no define criterios de inclusión a partir

---

<sup>62</sup> En el siguiente capítulo hablaremos de las diferencias al interior del arte: artes creativas y artes de ejecución. No saber leer ni escribir no limita para poder bailar, cantar o tocar un instrumento, por ejemplo.

de la pertenencia a estratos, (Luhmann, 2005), sino con su propio criterio extraído de su identidad: el de quién puede reflexionar y autoobservarse a partir de lo mostrado en una obra de arte:

Esto es todavía más válido en cuanto el arte se dirige expresamente a la población y, como los demás sistemas funcionales, debe hacer posible la inclusión de todos. En el siglo XVIII se distinguen todavía distintos géneros estilísticos dependiendo de si van dirigidos a todos, o a solo unos cuantos. A más tardar en las simplificaciones que se le recomiendan en el tránsito del estilo barroco al arte neoclásico, el arte adquiere el derecho de abrirse a todos y discriminar según sus propios criterios -es decir, discriminar mediante el proceso de observarse a sí mismo. En gran parte de la sociedad ya han sido aceptadas la libertad y la igualdad como requisitos para tener acceso a las funciones de los sistemas. Esto entonces excluye una definición de los criterios a partir de los estratos (Luhmann, 2005, pp. 451-452).

Pensar y concebir el arte en supuestos criterios objetivos deviene en discriminación, pues se dejan fuera a los que experimentan diferente. Igualmente, cuando se concibe al arte en dimensiones cognitivas racionales, la sensibilidad aparece como no válida. Señala que el criterio del buen o el mal gusto solo conduce hacia la exclusión, ya que dicha discusión excluyen “de la sociedad a los que experimentan de otra manera... el ámbito completo del arte se encuentra devaluado dentro de la nueva estética filosófica por estar contaminado por lo sensorial, por ser dependiente de compromisos con cogniciones no totalmente válidas” (Luhmann, 2005, p. 130).

Al abandonar la referencia a las jerarquías por estratos, el sistema del arte se ha:

Desarrollado más por motivos de representación de los asuntos público-comunes (con miras pues a determinadas funciones), que por el interés privado de las clases superiores. También desde muy antiguo existen (en la teoría del arte) estructuras que se acomodan a cualquier observador (educado correspondientemente) y en donde no se prevé una clasificación de acuerdo al estrato de nacimiento. Por consiguiente el arte prepara al arte para que, en suma, se comprenda independiente de la estratificación y para decidir por sí mismo quién entiende algo del asunto (y quién no) (Luhmann, 2005, p. 229).

Si en otros ámbitos de la sociedad, otros sistemas comienzan a clausurarse operativamente, el arte, con el Renacimiento italiano, comienza tomar esa misma forma operativa y comienza a descubrir su propia función (Luhmann, 2005), se desarrolla en ese sentido y no a partir de los intereses de las

clases altas que, cada vez más inseguras de su supuesta superioridad, apelan al gusto adquirido por abolengo o por educación.

Y no es que la educación o el dinero carezcan de importancia en esta teoría de sistemas y su historia de la evolución del arte, sino lo que se afirma es que, la educación es un tipo de comunicación que cuenta con sus propios requisitos de inclusión de las personas, pero ni ella ni el poder adquisitivo determinan dónde ni cómo se producen comunicaciones artísticas, ni quién puede comprender y estimular así, sus sentidos, su conciencia, su sensibilidad o su imaginación, es decir, son comunicaciones de otro tipo que no puede determinar el sentido artístico de alguna obra de arte.

Los talentos se reparten al azar por parte de una naturaleza ciega. En algunas artes se aprovecha la dotación corporal de la persona, en otras es la capacidad visual, auditiva, táctil o de equilibrio desarrollada por una conciencia interesada.

La dimensión física orgánica juega un papel importante, ello acontece en el entorno biológico del sistema del arte que lo podrá aprovechar, estimular y desarrollar. Quién nace más dotado que el resto del promedio es algo que se observa de manera particular en este sistema del arte<sup>63</sup>. Por esto es que observamos que las clases altas no monopolizan la producción de pintores, cantantes, compositores, poetas, fotógrafos, cineastas, grabadores, músicos o escritores, solo los pueden aprovechar de mejor manera y con mayores facilidades vía el acceso a una educación especializada que refine y conduzca el talento observado por la familia desde la infancia o la juventud, y los aprovechan más con el poder adquisitivo de los padres o tutores que les permite acceder a materiales o instructores e instituciones necesarios y les permiten acceder al tiempo dedicado a la formación artística.

Mientras que en las clases bajas, más bien, esos talentos tienen más posibilidades de verse desaprovechados y perdidos, como sucede frecuentemente. En las clases bajas, más que el dinero, juega más el azar como posibilidad para poder darle desarrollo a un talento: el azar de la presencia de un pariente, de un profesor o alguien más de su entorno que haga la función de descubrir y de acercar a la persona talentosa al lugar apropiado, o bien, al no contar la familia o el entorno social con recursos o sensibilidad para con el talento, dependen los virtuosos de algo (violín, pintura, danza, piano) de que existan instituciones o programas gubernamentales que destinen becas y cuenten con políticas culturales apropiadas para incluirlos en una formación de talentos artísticos. Francisco

---

<sup>63</sup> Y en el sistema del deporte sucede un aprovechamiento y desarrollo semejante.

Toledo, Édith Piaf, Horacio Franco, George Orwell, y el mismo Roberto Bolaño, son ejemplos de una larga lista de artistas que lejos de haber nacido o vivido en contextos acomodados, educados o adentrados en el arte, más bien sus biografías muestran que para llegar a ser lo que fueron en su vida mediante la realización de su obra, se abrieron caminos de formas diferentes y ante difíciles obstáculos materiales, familiares, sociales y culturales para poder pulirse y hacerse maestros del medio artístico empleado en su respectivo arte. Lo hicieron en condiciones económicas muy precarias o en contextos sociales sumamente adversos o moralmente miserables, deprimentes y por ende, adversos a la creación. Ellos, como artistas creadores y ejecutantes, fueron portadores de un talento que usaron como medio para entablar comunicaciones artísticas.

Lo que decimos es que, ni para tener una experiencia artística y para comprender el sentido artístico, no literal, como público expectante, o para desarrollar un talento artístico y producir y ofrecer comunicaciones artísticas, no se requiere necesariamente, no en modo determinante sino como acoplamiento estructural, contar con comunicaciones económicas suficientes o elevadas, o con la educación que una escuela formal requiere.

Contar con ello eleva las posibilidades de seguir adentrando en el contexto del arte, pero no es lo determinante. Se puede contar con poder adquisitivo elevado y no ser capaz de tomar fotografías bien encuadradas, sino borrosas y simples, a pesar de contar con recursos abundantes para pagar clases, comprar equipo fotográfico caro y pagar a profesores capacitados (que sufrirán ante la lentitud del alumno). Lo mismo para los instrumentos musicales, donde se puede ser rico, tomar clases con profesores atentos y pacientes y sin embargo *estar más tieso que toalla de hippie*<sup>64</sup>, como llegan a referir los maestros de música, o para tomar la expresión de Weber, contar con dinero y seguir siendo todo un *amusical*.

El poder adquisitivo ayuda y mucho a las familias a educar a sus hijos en algún arte, pero ello no garantiza el que, aunque se gradúe formalmente como artista, sea capaz de llegar a transformar sus ideas en comunicación social sensible de tal modo que el sistema del arte y el resto de la sociedad selecciones sus variaciones comunicativas como significativas. Eso se consigue por otra vía, ya que consiste en otro tipo de comunicaciones que, valga la expresión, el dinero no compra, vaya, ni tampoco la educación, ya que se puede llegar a ser todo un doctor en letras y *no tener voz* para la

---

<sup>64</sup> Comunicación personal expresada por un profesor de música en forma de queja y cansancio ante una madre que insistía en que su hijo aprendiera solfeo, luego de varios cursos básicos, (septiembre de 2011, en la Academia de Musica Fermatta de la Ciudad de México).

escritura, sino ser un escritor aburrido e impublicable. De modo que para el desarrollo de la habilidad del manejo de un arte, no se depende exclusivamente del dinero o la educación formal. Esto es porque las comunicaciones artísticas se encuentran operando en su propio circuito, no en el de la economía, y aunque el arte como sistema tenga una estrecha relación con la economía como sistema, repetimos, ello es por acoplamiento estructural, como sustento material, no por determinación de un sistema sobre otro, y por relaciones de interpenetración entre ambos sistemas.

Bajo los conceptos de inclusión y exclusión, Luhmann explica en su teoría social (Beriaín y García, 1998), la forma en que los diferentes sistemas de función tienen por relevantes a las personas, esto significa que existe una manera variada, no continua, en que las personas pueden participar en los diferentes contextos comunicacionales, es decir, la forma en que pueden realizar el acto de entender la distinción entre el acto de comunicar y una información, y que abre la posibilidad de continuar el enlace comunicativo. La forma en que una persona está incluida en el sistema de la educación no lo faculta, por ejemplo, para estar incluido en el sistema político automática o necesariamente, de modo que uno puede llegar a tener un certificado o título universitario sin que determine que sea militante político de alguna corriente liberal. Ni tampoco ello deviene en una inclusión en el sistema de la economía, donde lo que cuenta es el poder adquisitivo como comunicación, ya sea por trabajo remunerado, por herencia o por posesión o realización de bienes y servicios traducibles en dinero. Y así con cada uno del resto de los sistemas.

La inclusión sistémica en algún sistema de función es independiente de la inclusión en algún otro sistema. El estar incluido en el sistema del arte, ya sea como artista creador o ejecutante, o como público observador que comprende sensiblemente, especializado o amateur, no está determinado externamente.

Además de esta característica de no continuidad entre sistemas, la inclusión social-comunicativa no se da de manera permanente en la vida de las personas, se puede perder el dinero de una empresa de toda la vida, y se puede llegar a tener un título y ser el primero de una familia en hacerlo.

A diferencia de la teoría social con raíz en el materialismo económico marxista, para observar las formas de inclusión y exclusión social, no cuenta tanto la posición social o la relevancia en el sistema económico, dice Luhmann, sino la participación apropiada para cada sistema comunicativo para poder enlazar la propia comunicación. Y no es que ya no hayan o no cuenten las clases sociales,

dice Luhmann (Beriaín y García, 1998), sino que dados los desarrollos en dirección de la diferenciación y complejidad de la sociedad, dichos criterios basados en la consideración de lo económico no dan cuenta del resto de las participaciones sociales altamente desarrolladas que permiten ver las diferentes formas en que las personas participan en la sociedad, tal y como sucede en el caso precisamente del arte y lo estético. Se puede nacer en una familia sin recursos y ser un dotado para el canto, la pintura, el baile, etc., con la posibilidad de desarrollar dichos dotes a lo largo de la vida en una escuela de canto o directamente en la práctica en entornos de interacción cabareteros, operísticos o rockanroleros.

Ahora bien, regresando a la escritura, como ésta no es un sistema, sino un medio de comunicación susceptible de ser usado por los diferentes sistemas de función, sucede que aunque no se sepa leer ni escribir se puede trabajar, interactuar en el trabajo y recibir remuneración, se puede asumir el rol de trabajador de algo, como miles de migrantes obreros lo hacen en fábricas que no emplean otra cosa sino la mano de obra barata, y esto sucede independientemente de tengan papeles legales o no, e independientemente de que sepan escribir o no. Las personas ciegas leen con el tacto y no con la vista como medio de percepción, tocan instrumentos, escuchan música, escucha palabras de una poesía, sus cuerpos se presentan en interacciones en las que están conscientes y atentos al espacio que habitan, aunque de distinta manera, de modo que la percepción-observación recíproca que sucede en este sistema de interacción no se reduce al medio visual sino que se amplía al emplearse el resto de los sentidos desarrollados en la percepción: el oído, el tacto, el gusto, el olfato, la temperatura, el equilibrio, el magnetismo (sentir la presencia).

Más aún, las personas sordas y ciegas, a pesar de la limitación en que dicho estado de su percepción los coloca, pueden usar otro medio, el tacto, para entablar comunicaciones significativas en su interacción y también para participar en algún otro sistema, como el sistema de la educación. Hellen Keller (1880-1964) fue la primera persona sordomuda que se graduó en una universidad gracias al sistema de comunicación que su tutora y maestra, Anne Sullivan (1866-1936), ideó para que ella pudiera seleccionar con el tacto información significativa en el proceso comunicativo que hemos descrito (síntesis de la comunicación). Con sus manos y cuerpos ambas mujeres fueron seleccionando-recortando formas significativas identificadas en una recursividad estable, que hacían referencia a algo en particular, objetos, sustantivos, verbos, hasta llegar a hacer referencia situaciones sociales y conceptos abstractos y complejos que albergaban tanto formas de novedad como formas de identidad en cadenas recursivas. El desarrollo comunicativo de los audiolibros o los libros en braille, constituyen



evoluciones de la sociedad para la forma escritura en general y para la novela en particular que así los ha ido seleccionado como medio de comunicación junto al libro impreso, ampliándose de esta manera la comunicación hacia la participación comprensiva de ciegos y sordos.

Los niños futbolistas de las favelas pueden ir o no a la escuela, pueden tener un credo religioso o no, sin que ello impacte en la forma extraordinaria en que manejan el balón con sus cuerpos. La sociedad moderna, dice Luhmann, es la primera sociedad que en principio puede incluir en cualquiera de sus comunicaciones a cualquier persona, siempre y cuando siga el criterio de participación comunicativa de cada sistema en cuestión. Compositores como el mexicano José Alfredo Jiménez realizan sus composiciones sin clases de solfeo. Los escritores como Roberto Bolaño se hacen la práctica de la lectura y escritura, y no en escuelas públicas o privadas, y sobre todo teniendo una sensibilidad imaginativa hacia lo estético que pasa por la experiencia vital. Declara Bolaño en una de sus entrevistas:

La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una educación más o menos correcta, sino a un compromiso, o mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder (Braithwaite, 2006, p. 25).

Al no situar la inclusión social en una parte exclusiva de la sociedad, concebida como el centro o la base causante del resto de las participaciones sociales, sea esa base por ejemplo la economía, la teoría policéntrica de Luhmann es un instrumento de observación facultado para ser aplicado a literalmente todo el universo social en el que los diferentes sistemas sociales pueden ofrecer pautas para su respectiva comunicación social. Se puede participar en el sistema del arte como artista creador (que opera con sus obras), o como público observador (que distingue y participa como observador y comprende en tal o cual sentido), los artistas asumen ambas posiciones, mientras que público solo observa pero de modo muy variado, como especialista informado o como amateur.

A diferencia del sistema de la ciencia, tanto la observación del amateur como del profesional, son igualmente válidas como experiencias artísticas, ya que tan es experiencia artística la de uno como el otro si comprenden artísticamente la comunicación de la obra de arte, es decir, si comprenden la observación que se les presenta observándose a sí mismos; la experiencia del mundo del amateur suscitada por el arte no es más o menos válida por su grado de educación. El artista ignora quién será

su público, y en la gran mayoría de los casos no crean pensando en dicho público, no lo conocen; pero en el caso de la ciencia, los científicos sí conocen lo suficiente a su público, sus colegas, sus semejantes que en principio se espera que cuenten con el mismo saber compartido y con el mismo interés cognoscitivo. En este caso sí se requiere tener una experiencia similar del mundo por medio de los conceptos y teorías proporcionadas por el sistema ciencia. En el caso del arte, las experiencias de cada obra apuntan a las experiencias altamente individualizadas y se operan sin conocer las características del público que observará.

De modo que, insistimos, se puede participar socialmente en algún sistema sin tener como requisito la inclusión económica, ¿cuántos casos de poetas arrojados fuera de la estabilidad material, social y económica no hemos conocido? El mismo Bolaño es un ejemplo de ello, ya que no fue su posición económica (ni su posición política) lo que lo llevo a ser el autor de *Los detectives salvajes* y tener relevancia social mediante premios y ventas de dicho libro, -incluso jurídicamente vivió en la ilegalidad al ser migrante sin permiso en España durante un tiempo<sup>65</sup>-, sino que fue la forma en que supo construir la historia escrita, su estructura, sus temas y personajes, la manera en que hace referencia a personajes y situaciones reales mediante la ficción de elementos reales, y la manera en que fue leída por todos sus diferentes lectores, tanto los lectores ordinarios que compraron su libro en la Editorial Anagrama, como los lectores especializados que comenzaron a observar-estudiar las formas relevantes que ofrecía para la forma novela con que se contaba al momento de publicar su libro.

¿Cuántos músicos, cantantes, escritores, compositores o pintores situados en la marginalidad económica y social los hemos visto realizar su arte con maestría y sensibilidad haciendo ruborizar al más educado y acomodado graduado universitario? Bastantes, y ello es así porque las facultades para participar en el sistema del arte, ya sea como creadores o como espectadores, no dependen de la participación en las comunicaciones económicas, políticas, educativas, científicas, jurídicas. De modo inverso: un magnate es eso, un gran acaudalado que podrá pagar clases, para él o para sus hijos, de baile, canto, apreciación musical, sin que ello devenga en la formación de un gran artista creador o ejecutor, necesariamente. Podrá pagar por un original de Picasso, sin comprender de qué va la maestría de la combinación y selección de sus formas y colores, ni el sentido de lo pintado, ni podrá asombrarse automáticamente por lo así comunicado mediante el cuadro *Guernica*.

---

<sup>65</sup> Tiempo que fue narrado en varias de sus novelas y cuentos, y particularmente en su novela *Amberes* (2002).

Como lo que se escribe en las novelas son ficciones que hacen referencia a categorías existenciales en condiciones de modernidad (en el siguiente capítulo abundamos en esto) mediante personajes (yo imaginario) y problemas ficticios (situaciones significativas en el mundo), el hecho de no saber leer ni escribir no limita la comprensión de este tipo de comunicaciones que emplean lenguaje, que como ya dijimos, de un modo distinto al ordinario. Solo se requiere tener una idea global de lo que es una persona y de lo que es el mundo (Kundera, 1990).

Además de las personas ciegas y sordas, también las personas analfabetas pueden participar en la comprensión de la forma novela (y en otras formas del arte, donde comprenden y experimentan a su modo).

En la novela del escritor alemán Bernhard Schlink titulada en español *El lector* (2000), y que en el original alemán *Der Vorleser* (1995) quiere decir «el que lee en voz alta», se narra la historia amorosa de una pareja durante la Alemania nazi, en la cual el joven Hans de 15 años, lee en voz alta novelas clásicas y contemporáneas a su pareja Hanna, una mujer 15 años mayor que él pero que no sabe leer ni escribir. Hans no sabe de esta condición de ella sino hasta muchos años después, cuando sus vidas ya se han separado y ella está siendo juzgada por crímenes de guerra. Recuerda, entonces sus encuentros amorosos con esta mujer y reflexiona:

Sus observaciones sobre literatura eran a menudo asombrosamente acertadas. «*Schnitzler es perro ladrador y poco mordedor*», y «*Stefan Zweig lleva el rabo entre las patas*», o «*Keller lo que necesita es una mujer*», o «*las poesías de Goethe son como pequeñas estampas enmarcadas en oro*», o «*estoy segura de que Lenz escribe a máquina*». Como no sabía nada de todos esos escritores, Hanna suponía que eran contemporáneos, al menos mientras nada indicase lo contrario. En efecto, me sorprendió ver que hay mucha literatura antigua que se puede leer como si fuera de hoy; alguien que no sepa nada de historia puede creer que todas esas costumbres de tiempos pasados son en realidad las costumbres actuales de tierras remotas (Schlink, 2000, p, 97).

Como dice la teoría del arte de Luhmann, las referencias de entendimiento de una obra de arte se encuentran primeramente en la misma obra, y para la novela como obra de arte se requiere tener la posibilidad de hacer hipótesis existenciales.

En *El arte de la novela*, el novelista Milán Kundera (1990), muestra su punto de vista sobre esta forma de escritura, la cual coincide en muchos aspectos importantes con los de la teoría del arte

Luhmann. Para la comprensión de una novela como *El Quijote*, dice Kundera, no se requiere conocer la historia de España para comprenderla:

-*Para comprender sus novelas, ¿es importante conocer la historia de Checoslovaquia?*

-No. Todo lo que hay que saber lo dice la propia novela.

-*¿No supone algún conocimiento histórico la lectura de las novelas?*

-Veamos la historia de Europa. Desde el año 1000 hasta nuestros días, no es sino una aventura común. Formamos parte de ella y todos nuestros actos, individuales o nacionales, solo revelan su significado decisivo si los situamos en relación con ella. Puedo comprender a don Quijote sin conocer la historia de España. No podría comprenderlo, en cambio, sin tener una idea, por global que fuera, de la aventura histórica de Europa, de su época caballerescas, por ejemplo, del amor cortés, del paso de la Edad Media a la Edad Moderna (Kundera, 1990, p. 43).

Una idea global de la *aventura*, de la *caballerescas*, del *amor cortés*... son ideas, conceptos y concepciones de una semántica que los lectores socializados en la historia occidental tienen, comprenden. Ello los faculta para el entendimiento del sentido de lo escrito en un texto novela que compete en principio a cualquier persona, cuyo sistema psíquico y marco cultural le permite procesar el sentido sobre el ser humano arrojado al mundo a su modo, como sucede con cualquier persona, ya sea que cuente con estudios literarios o no, con capital económico o no, con familia o no, liberal o no.

Veamos otro ejemplo de cómo la comprensión y disfrute artístico no dependen de la posición económica ni del nivel educativo. La película *El Piano* (1993), se trata de una pianista escocesa situada en el siglo XIX, que luego de un evento traumático deja de hablar, se expresa tocando su piano y mantiene comunicación social mediante notas que escribe en una pequeña libreta y mediante lenguaje de señas a su pequeña hija. Luego de la muerte de su primer esposo, su padre la obliga a casarse con un segundo marido, que es un rico terrateniente en Nueva Zelanda. Al viajar y llegar a su nueva vida, su nuevo esposo no entiende que la pianista usa en ratos al piano para expresarse y la obliga a abandonarlo en la playa donde ella arribó con sus pertenencias. El capataz de las tierras del marido, que se da cuenta de lo mucho que ella disfruta tocar el piano a escondidas de su marido, le pide que le dé clases de piano, pero esto es un pretexto, pues él está enamorado de ella y de verla tocar el piano que lo conmueve profundamente. Tienen un romance clandestino hasta que los descubre el marido; este le corta un dedo a la pianista. El capataz se la lleva a vivir su amor mutuo y el que ambos tienen por el piano, mismo que el marido nunca sintió ni entendió aunque ciertamente era

el rico y con estudios, a diferencia del capataz que no sabía leer ni escribir y era miembro originario de una tribu local colonizada.

Las comunicaciones amorosas no son comunicaciones económicas, ni las comunicaciones económicas garantizan la comprensión-disfrute de las comunicaciones artísticas. Dinero, educación, amor y arte son comunicaciones diferenciadas.

Otra historia: en la película *La joven con el arte de perla* (2003), (basada en la obra homónima de la escritora estadounidense Tracy Chevalier), se narra la historia ficticia del pintor Johannes Vermeer y su cuadro *La joven de la perla* (1665-1667), en la que viviendo él con su esposa y su suegra, tiene que vender sus cuadros a un rico mecenas para mantener a su familia de abolengo que cada vez es más numerosa. Griet es una joven que llega a trabajar como mucama a la casa del pintor, el cual le pide que le asista en su actividad de pintar además de seguir con sus otras labores de limpieza, petición que sorprende a todo el entorno, a la propia Griet, a la esposa del pintor y a la suegra, pues es por ellas sabido que el pintor no permite entrar a su estudio a nadie, y porque Griet es la justamente la sirvienta que ¡es analfabeta!, y ellos, regidos bajo la idea de aquel tiempo de que el arte es algo que se aprecia gracias al abolengo (y después, gracias a la educación), consideraban que ella no podría entender nada de arte. La relación entre el pintor y Griet se va desarrollando en torno a la pintura, Vermeer encuentra en ella una interlocutora que entiende de colores y tonalidades, de texturas, de composición del cuadro y de la paciencia de la preparación de las pinturas y sus materiales. Se genera intimidad entre ambos y complicidad que lleva sentir celos a la esposa de Vermeer, quien termina por correrla furiosamente de la casa al ver que el último cuadro que ha pintado tiene a Griet como modelo y no la ha elegido a ella. Le reclama a su esposo frenética y al borde de la violencia: “¿por qué no me pintaste a mi?!”, “¡porque tú no entiendes nada!”, le responde avergonzado y resignado.

Entiende de arte quien es capaz de conmovearse ante lo ofrecido, de percibir intuitivamente y con imaginación, quien es capaz de autoobservarse mediante la obra de arte.

El arte es la comunicación que no requiere de otras comunicaciones para su comprensión, solo requiere que como realidad ficticia se distinga de la realidad real. Es otra forma de conocimiento no gobernado por la razón occidental, se dirige a la percepción de forma diferente a la ordinaria, cautivando los sentidos, la fantasía o los sentimientos, sin que sean estas gobernadas por formas políticas liberales o conservadoras, económicas ricas o pobres, educadas o no.

El inicio del libro de Luhmann del arte es contundente: la tradición de occidente colocó a la razón por encima de “lo sensorial –esto es, la percepción–”, la cual compartimos con los animales, pero en ese movimiento de jerarquización se niega lo que puede ser prioritario:

Se puede decir que la comparación muestra una prioridad evolutiva, genética y funcional de la percepción sobre el pensamiento. Un ser vivo dotado de sistema nervioso central debe primero externalizar y construir un mundo externo, para, a partir de allí –de la percepción del propio cuerpo y de los problemas con el mundo externo- hacerse capaz de articular su propia autorreferencia... Toda comunicación depende invariablemente de la percepción (Luhmann, 2005, p. 17-18).

Sobre esa facultad perceptiva el arte como comunicación se sitúa con maestría, ya que el arte es la forma de comunicación que justamente su función comunica que se dirige a la percepción, de modo que el observador-espectador tiene la sensación de que la obra, musical, teatral, poética, novelesca, pictórica... etcétera, realmente comunica lo que la persona siente, aunque el sentir sea una operación interna del sistema conciencia, y no comunicación.

Las obras de arte son objetos que fueron creados *ex profeso* para ser obras de arte: para comunicar comprometiendo al observador con logros perceptivos, esto es, dando la impresión de que lo que ahí se está mirando, escuchando, leyendo o presenciando, ello “aparentemente *comunica* exactamente las formas que se *perciben*, y [así] el observador del arte percibe que la conexión [de formas de la percepción] puede comunicarse<sup>66</sup>” (Werber, 1996, párr. 13). Las obras de arte tienen la característica de dar la impresión de que así se siente, así se percibe, así se imagina. Sobre el arte y su subsistema literatura nos adentramos en el siguiente capítulo.

---

<sup>66</sup> Cursivas añadidas.

### **CAPÍTULO 3. EL ARTE COMO SISTEMA Y EL ENTRETENIMIENTO COMO PROGRAMA**

Concebir al arte como sistema implica delimitarlo como una modalidad de comunicación y como un sistema autorreferente, autopoietico y cerrado en sus operaciones ante un entorno. Sus operaciones comunicativas se suscitan en el lado interno de la forma del sistema y son las propias obras de arte, las cuales producen un tipo diferenciado de proceso de comunicación por medio de varios materiales, sean los sonidos, las imágenes, las palabras, los objetos, y sobre todo mediante la oferta de sentido de su propia índole. El sistema del arte comunica únicamente a través de sus obras de arte, otra cosa serán las comunicaciones sobre el arte, las cuales estarán en su entorno. La comunicación del arte genera su propio medio de comunicación, el cual se conforma de una invención específica que no aporta lo mismo que la ciencia ni la religión o la política. Dicha invención constituye “el depósito virtual de todas las formas posibles”, se trata del conjunto histórico y total de las invenciones que abren la puerta para “el discurrir por lo que no es”, o como hemos dicho aquí, de las ficciones que transitan por las posibilidades excluidas repletas de significado de su propio tipo, reductoras de complejidad y ofrecedoras de observaciones y de simbolizaciones que dejan abierto el cómo se ha de vivenciar internamente, ya que abren la puerta de las posibilidades individualizadas. El universo in-enlistable de todas las formas singulares que son las obras de arte producidas en diversos géneros, disciplinas, épocas, estilos y estructuras, y que suscitan la imaginación o la percepción, ello es lo que constituye presuposicional y empíricamente al sistema social del arte.

#### **3.1. El arte como sistema moderno**

El fenómeno social del arte, tal como lo conocemos hoy en día, es una realidad comunicativa y estructurada propia de la sociedad moderna. Nunca antes ni en otro tipo de sociedad se ha presentado la realidad social llamada arte con las mismas características ni con las mismas consecuencias que trae consigo la existencia de un sistema social dedicado a la producción de obras de arte, así como tampoco con los mismos requisitos de acoplamiento estructural con su entorno, esto incluye tanto a las posibilidades de vivencia interna por parte de las personas que producen obras de arte o bien que las observan y sienten internamente, como al resto de los sistemas sociales de función, de organización y de interacción que mantienen con el arte relaciones de interpenetración o de acoplamiento estructural.

Aunque en las múltiples y variadas sociedades tradicionales se produjeron formas sociales ornamentales y simbólicas plasmadas en objetos materiales, en corporalidades, en situaciones

colectivas o en sonoridades, por ejemplo, éstas constituyen comunicaciones diferentes respecto a las definiciones de las formas ornamentales, mediáticas y simbólicas del arte que se presenta en nuestra sociedad como reducción de complejidad, y respecto a las posibilidades de observación de la observación que las obras de arte modernas ofrecen y se especializan.

A nivel de comunicaciones reconocidas (usadas públicamente) y por ende entendidas, la sociedad moderna tiene que contar con una serie de requisitos sistémicos y con estructuras cargadas de presupuestos que a las improbables comunicaciones artísticas, las hagan viables y entendibles, probables diría Luhmann. Si ha llegado suceder esto es porque se han suscitado una serie de múltiples acontecimientos improbables a lo largo de la evolución del sistema del arte como parte del proceso de diferenciación de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada. Pero también, dado que los sistemas sociales y los sistemas psíquicos co-evolucionan durante su proceso de operación, es gracias a que éstos últimos, en sus propios términos, han desarrollado formas de experiencia del arte que distan de ser iguales a las experiencias individuales de los habitantes de las sociedades anteriores. Se requiere que los sistemas psíquicos participantes de sociedades modernas sean sistemas tanto interesados en el arte como dispuestos a tener una experiencia estética o de entretenimiento, pero nada más, es decir, no dispuestos a ver la manifestación de la divinidad encarnada en el talento del artista o en la misma obra, tampoco no dispuestos a ver una copia de la realidad cotidiana en una pintura (más bien se encuentran dispuestos a dejarse autoirritar por la ficción que conduzca al disfrute, a la imaginación o al entretenimiento), ni tampoco dispuestos a ir un concierto de música de cámara a tener experiencias religiosas por ejemplo, aunque ciertamente en la sociedad actual se pueda observar a personas cuya entrega a su arte sea descrita por ellos mismo como una religiosidad, sin embargo, esto ya no es religiosidad como hace mil años.

### **3.2 El arte moderno**

En los capítulos anteriores ya hemos tratado algunos aspectos sistémicos del arte en torno a cuatro puntos: se trata de comunicaciones que prescinden del uso ordinario del lenguaje; son artificios intencionales que no poseen utilidad práctica, sino que para su comprensión los MCSG estructuran las actitudes y vivencias hacia ellas; su identidad se da en el entramado total que constituyen como museo imaginario y sobre el cual se observa tanto lo original (novedad) como la copia (plagio); la referencia externa en forma de heterorreferencia es una operación simultánea a la operación interna de autorreferencia.



1) Las formas contemporáneas del arte se tratan de comunicaciones de su propio género: comunicaciones que por medio de ficciones y sin el uso necesario del lenguaje, esto es, sin el uso de formas lingüísticas orales o escritas o de las referencias ordinarias del lenguaje,. Estas comunicaciones estimulan al sistema psíquico en el sentido de vivenciar fantasías, ideas, recuerdos, sensaciones, emociones, sentimientos, imágenes o percepciones. A partir de dichos estímulos comunicativos dados en el entorno del sistema psíquico, éste es capaz de procesar información propia: se *escucha* agradable una melodía, se *observa* equilibrada una pintura, se *lee* interesante una novela, se *siente* vértigo ante una imagen, se *siente* enojo por una historia, por ejemplo. Es particularidad del sistema del arte que sus comunicaciones rebasen (aunque también lo incluyan) al lenguaje oral o escrito.

El historiador del arte Ernest Gombrich coincide con estas directrices teóricas de concebir a la comunicación artística sin lenguaje cuando afirma: “La música elude la interpretación verbal pero no la comprensión” (Gombrich, 1997, p. 203).

Las teorías del arte que conciben y trabajan con la idea del arte como expresión y no como comunicación, obstaculizan, dice Luhmann, la comprensión de que no hay comprensión literal ni acceso a la subjetividad creadora (Luhmann, 2005).

La relación entre sistema conciencia y sistema social es la de una diferencia operativa, así como de una interpenetración. Las posibilidades de irritación mutua dan oportunidades de variación singulares en demasía si se los compara con los otros sistemas (físico, químico, biológico)<sup>67</sup>. Para crear una obra de arte y ofrecer con ello variación en y para el sistema del arte, cuentan tanto la selección que realiza el sistema social del arte como las variaciones ofrecidas para la vivencia de la conciencia, algo así como algo a medio camino, tal es la expresión que usa Gombrich, o como co-construcción de la observación.

Una obra de arte se trata de una selección singular de la sociedad construida-transformada comunicativamente por la conciencia de algún artista. No son solo los motivos de los artistas los definitivos, cuales son, digamos, infinitos y singulares, ya que éstas deben de habérselas con la

---

<sup>67</sup> “Como logro coevolutivo de los sistemas de comunicación y de conciencia, Luhmann plantea que el sentido permite «altos grados de libertad», a la vez que «acrecienta» la irritabilidad de los sistemas sociales: la irritación externa —en especial, entre sistemas psíquicos y sociales— y la autorritación interna del sistema. Así, la mutua irritabilidad entre sistemas sociales y sistemas psíquicos en el medio del sentido habilita a una creciente complejidad interna de los sistemas, en particular a través del «acoplamiento estructural» del lenguaje. Esto brinda mayores posibilidades para procesar y «soportar» la contingencia producida por el propio sistema social, y al mismo tiempo, una mayor sensibilidad a la irritación del entorno” (Bialakowsky, 2016, pp. 24-25).

operación selectiva y lograda de cada conciencia que busca traducir lo pensado en algo comunicado (con sus propias reglas y estructuras sociales que ya hemos mencionado en la parte de los requisitos de la escritura). En la medida en que operan en su propia vía, lo acontecido en la conciencia puede estimular, pero no determinar una obra de arte por esa sola selección. Para observar el proceso operativo, el del sistema del arte, requerimos justamente observar este sistema y distinguir lo que sucede en la conciencia como entorno que ofrece, pero no determina.

Si por motivaciones entendemos las inquietudes, pensamientos y decisiones de las personas, que son resultado de su proceso interno de reflexión a partir de la información que procesan sobre sí mismos en conjunción con lo que distinguen del entorno, las motivaciones son distinciones puestas por la conciencia, son operaciones de dicho sistema. Así, en el fuero interno existe toda una gama de dichas distinciones que fascinan a la conciencia en diferentes momentos internos. Hay novelistas que escriben porque quieren aliviar consciente o inconscientemente sus angustias, novelistas que escriben para olvidarse de sí y de su realidad junto a los que quieren denunciarla; los que declaran hacerlo para ellos mismos por necesidad existencial, psicológica o metafísica, junto a los que quieren denunciar una realidad social ante la que están indignados, asombrados o decepcionados, o los que quieren postular una forma de vida preferible.

Pero, en cualquier caso, ya sea en el del artista comprometido con causas sociales o en el del obsesionado con sí mismo, lo que importa para hacer posible que su obra sea considerada arte y que sea observada como tal por parte de ese mismo circuito comunicativo, es que llegue a ser parte del acervo total de obras de arte en algún momento dado por medio de la autorreferencia operativa que la enlaza y de la comprensión artística que suscita. Ambas operaciones se encuentran fuera de la conciencia del artista, del cual se requiere que participe con sus comunicaciones.

Aunque suene trillado, en este contexto de la teoría de sistemas es pertinente la distinción artista/obra, ya que en nos permite ver que por un lado se encuentran los recorridos biográficos que acontecieron en interacción real (y que pueden albergar las motivaciones personales), y por otro, en un contexto operativo comunicacional, las obras. Ésta se trata de una distinción puesta por un observador con la finalidad de organizar la información para el subsistema literatura.

La pregunta de *¿qué cuenta como arte?*, es una distinción también puesta por un observador, es decir, por un sistema, que de entrada es el sistema sociedad en un sentido amplio, todo el arte existe en la sociedad, no en su entorno, pero seguidamente es puesta por el sistema del arte que así

reconocerá a su propia operación para, digamos, arrojarla al mundo social, para proporcionarla a la sociedad: en un acto de autoirritación, el sistema arte distingue operativa y enlazadamente una operación que observa como propia (Luhmann, 2005). No es, por lo tanto, una respuesta que pueda ser resuelta digamos, por una persona en singular, ya sea por un artista que se esmera hasta el límite por producir algo como arte, o ya sea por algún estudioso del arte, por reconocido que sea el crítico de arte.

En lo individual ninguno rol puede decretar aisladamente el nacimiento de una nueva obra, sino que, en la medida en que es una operación comunicativa, es en el proceso social del sistema del arte que se incorpora una nueva producción en el tejido simbólico y comunicativo del sistema que ya viene operando y que recibe a cada nueva obra. Esta inclusión comunicativa y consideración de una obra de arte, no es necesaria que se suscite en vida del artista. Es por esto que hemos sabido de las revaloraciones o redescubrimientos de tal o cual obra atribuida a un artista que en su momento no fue visto como obra con valor artístico.

Subrayamos: la aparición de una nueva obra de arte tiene que ver con el logro comunicativo *social* a que esta da lugar, y no con la sola intención subjetiva del artista. Aunque se dé por medio de un acto individual innovador, la escritura novelada es un asunto social.

Este es un punto fuerte en la teoría de sistemas de Luhmann a la hora de aplicarlo a la sociología de la novela. La observación de una novela es en referencia siempre al sistema del arte, y no al sistema conciencia, aunque esto último sea también una posibilidad de observación que la misma teoría de sistemas contempla metodológica y teóricamente.

La separación de sistemas es categórica y no da lugar a parcialidades o a aperturas del tipo más o menos o del tipo a veces sucede, ya que no hay continuidad entre sistemas, hay diferencia. Por lo tanto, remitir lo observado al sistema de comunicación del que es parte enlazadamente, es atribuirlo como observador que se es, a un sistema que realiza la operación, porque no puede ser de otra forma: “la realidad es el resultado de una observación objetivada en una descripción” (Mendiola, 2009, p. 25), ya que “solo podemos referirnos a lo real por medio de distinciones, y no de manera inmediata” (Mendiola, 2009, pp. 34-35), siempre y cuando la distinción se enlace con otra del mismo tipo; “la cuestión de los géneros literarios no consiste en observar la realidad que un tipo discursivo observa, sino el modo en que la observa” (Mendiola, 2009, p. 30).

La realidad no existe independientemente de las observaciones que se hacen de ella, sino que siempre en referencia a un marco de observación (que posibilita una forma pero no cualquiera), y con ellas observamos su observación: “la obra de arte guía al observador hacia la observación de su forma” (Luhmann, 2005, p. 246)<sup>68</sup>. La pregunta por lo que observan las novelas de Roberto Bolaño no apunta al origen subjetivo de la experiencia de creación artística, ni a la experiencia privada e interna del artista, sino a la elección de sus auto y heterorreferencias organizadas que nos muestran noveladamente lo que observan del mundo. Particularmente hay en ellas la presentación narrada de la sociedad en forma poliédrica (Blejer, 2012).

Especifiquemos esto último. Seguimos a Mendiola respecto a la aclaración llevada a primer plano de la materialidad de las palabras como comunicación social y no como un supuesto punto de acceso a una interioridad de los escritores. Y de igual modo en la afirmación de que se requiere un mínimo de contextualización (localización en el sistema del arte) de lo que es una novela para poder participar en su lectura (o escritura) justamente como novela.

Ahora bien, lo que agregamos como especificación que se agrega a estas consideraciones, es que la contextualización y punto de observación tiene gradaciones, lo cual da lugar a la posibilidad de un espectro muy amplio de públicos lectores. Hay lectores que están muy contextualizados, en este caso se es todo un conocedor de novelas, su acervo, sus formas, su complejidades y sutilezas, sus logros y limitaciones, como los mismos escritores que cuentan como lectores de otros escritores (y apreciadores del arte en general). Lo que se logra en cada obra no es resultado de la sola intención ni de las fuertes dosis de subjetividad, sino de lo que en los demás, la serie de comunicaciones seleccionadas y autónomamente combinadas en un universo de sentido propio, integra, es decir, en la consecuencia lograda de llevar al espectador-lector a autoobservarse con la observación de la obra de arte. Los “lenguajes privados” no se comunican en la representación que constituye lo escrito, sino que se requiere de “una interpretación es el creciente perfeccionamiento, casi diría *fisonomización*, del lenguaje de los tonos a través de los cuales el poema acústico puede hacernos responder en última instancia, con independencia de las asociaciones privadas que pueda evocar en nosotros” (Gombrich, 1997, p. 207)<sup>69</sup>, es algo externo a las conciencias, es público, eso es lo comunicado. Y es, entonces, lo que puede *hacernos responder*, o como hemos llamado aquí, lo que posibilita la participación de las personas en la comunicación artística.

---

<sup>68</sup> O como dice el novelista y ensayista José Saramago: “las imágenes no ven. Equivocación tuya, las imágenes ven con los ojos con que las ven” (Saramago, 1998, p. 408)

<sup>69</sup> Subrayado nuestro.

Ahora bien, en la agregación particular que cada artista le regala al mundo, hay una observación particular de él que no puede decirse con palabras ordinarias –en el caso de la novela y la poesía-, pero tampoco con palabras en general, tal es la comunicación de la música, de la fotografía, del cine, de la pintura y las artes visuales, etcétera. Esta observación de su propio tipo, que es una combinación de la agregación-variación propia *sobre un acervo de formas con sentido artista existente como trasfondo*, y que en sus la serie de combinaciones de formas internas, incluye lo elegido del entorno -heterorreferencia-, ya sea temas sociales o históricos, o bien, pensamientos o reflexiones, junto a lo interno del arte -enlace recursivo autorreferencial-.

Lo así presentado se trata de una comunicación dada *a medio camino*, por decirlo así, entre lo que observa la obra de arte y lo que existe en el mundo del observador-espectador del arte. Se trata, pues, de la idea compartida por Luhmann, Kundera y Gombrich de que el artista con su obra no crea, digamos del vacío ni sobre vacío, sino que descubre un aspecto del mundo que ya existe, lo recorta, lo organiza, lo noveliza de manera que nos dice una verdad humana en un movimiento que se realiza como un encuentro a medio camino: un encuentro entre la agregación -novela- y lo que ya existe en la vida humana<sup>70</sup>. De ahí de la posibilidad que brinda el arte de una ilusión y sensación de que una obra de arte comunica *lo que realmente siento*.

En el caso de las novelas, esto a medio camino son las categorías existenciales de las que hemos hablado que son el tema que descubre la novela y que se han modificado en el curso de las transformaciones de la modernidad; son recortadas de su entorno por el escritor gracias a la diferenciación constante, misma que aparecen en la temática de cada novela, se trata de las interrogantes sobre la sociedad, sobre la vida social o sobre estados internos, y que aparecen en las reflexiones novelescas, distintas a las reflexiones filosóficas o científicas, en la medida en que los personajes normalmente no opinan, digamos concluyentemente, sino que por medio de sus acciones, pensamientos, problemas y circunstancias, el narrados se sirve para mostrar alguna interrogante existencial en contextos diferenciados. Las comunicaciones de este sistema son aquello que se ha logrado comunicar a través de una obra de arte, es decir, aquello que se ha logrado *traducir* a una forma tal, por parte de un artista que así *transformó* una idea, un sentimiento, un recuerdo, una fantasía, un pensamiento, un delirio o una percepción en algo entendible y que ha llegado a ser reconocido públicamente con una forma con sentido, específicamente con forma de obra de arte, y

---

<sup>70</sup> De manera semejante a cómo es que se producen los chistes tal como los explica Freud, estos reconocen un material ya existente y lo reformulan en algo nuevo, son una forma a medio camino entre lo que existe y lo que se forma con el chiste.

fueron elaborados en la misma forma operativa que las que se encuentran en el entramado universal del arte. Y todo esto aunque una obra de arte se encuentre en una galería, colección o acervo privado. Universo público del arte aquí quiere decir universo *comunicado* del arte.

2) Estas formas extraordinarias de comunicar son, además, construcciones humanas sin utilidad práctica, ficciones deliberadas que, para su entendimiento y aceptación, no requieren de una referencia de observación inmediata orientada por la vida cotidiana ni por lógicas, patrones, expectativas o valores externos a los del propio sistema del arte. Más bien se requiere, que exista de manera estable y con independencia de cada situación comunicativa, una estructura abstracta, general pero también específica y simbólica que asegure las probabilidades dicha aceptación. Esta estructura abstracta es el arte como MCSG que hace probable fenómenos sociales –comunicativos- como el siguiente: alter selecciona una *actuación* (y presenta una historia escrita), en ego se selecciona una *vivencia* ante lo que lee (se siente intrigado).

Al existir y funcionar el arte como MCSG, se produce una orientación específica del sentido de la comunicación así como de las expectativas de actuación y/o de vivencia de ambas partes. Sin el MCSG que es el arte, sería improbable la organización de la actitud ante las obras de arte tanto por parte del artista como por parte del público espectador.

Esto no quiere decir que el público espectador sea una distinción homogénea, todo lo contrario, la estabilidad de dicha estructura permite el sentido de la estimulación y la elaboración de la vivencia individual en la que encontramos tanto la del público de iniciados profesionales, sean críticos, teóricos, curadores, valadores, editores, galeristas o académicos del arte; la del mismo artista creador que en ratos e intercaladamente asume la posición de observador de su propia creación; y la del público en general, sean todas aquellas personas capaces de tener la experiencia de observar algo tal como lo observa la obra de arte (con un recorte y sentido de lo recortado) y gracias al medio que emplea, paradójicamente, permaneciendo oculta esta operación.

Las obras de arte entendidas como comunicaciones ficticias son, pues, intencionales, deliberadamente construidas en formas altamente desarrolladas en sus técnicas y abiertamente distantes de la realidad real, sin embargo esa es su característica principal como comunicaciones de un sistema que se especializa en el artificio reconocido. El sistema del arte es el sistema que comunica que sus comunicaciones son construcciones no definidas por la realidad ordinaria ni natural. Desde punto de vista de sentido común podrían verse como mentiras, si, pero mentiras de su propio tipo.

Comparativamente observamos los diferentes significados que tienen las mentiras en los diferentes sistemas de función.

¿Qué es la mentira? Lejos de definiciones y reflexiones morales, esencialistas o psicológicas, e instalados como estamos en la teoría de los contextos diferenciados y de la referencia al sistema social y no al psíquico, y más aun, teniendo en cuenta que el lenguaje es una entidad construida para referirse a ella misma o cualquier región de la realidad real –pero desde un esquema de referencia acotado-, es una realidad no determinada por lo posible, de lo presente, de lo inmediato y de lo constatable, sino determinada solo por el sentido que es capaz de producir, esto es, teniendo en cuenta que el lenguaje es una herramienta que puede servir tanto para mentir como para confirmar, decimos que la forma y por ende, del significado de la mentira es distinto en cada sistema de función. De ninguna manera tiene el mismo uso, significado, ni las mismas consecuencias e importancias en todos y cada uno de los sistemas sociales, no se puede pensar en la mentira en un sentido universal. Al ser diferente su forma, la mentira no es la misma comunicación en cada uno de ellos.

En política la mentira existe, tan es así que se busca ocultar en el propio partido, grupo, gobierno o actividad, y por el contrario, en las batallas políticas se busca siempre hacer público y demostrar que el oponente ha mentido en sus actos o intenciones. En el sistema social de la interacción la mentira tiene la forma del fingimiento de quién se es, del rol que desempeña o del estatus que se posee; la mentira se trata de la simulación de lo que no se es y de la disimulación de lo que se es; son las autopresentaciones cara a cara fingidas y cínicas de las que hablaba Goffman en su teoría de *Las presentaciones de la persona en la vida cotidiana* (2006)<sup>71</sup>. En el sistema de los contextos familiares y de relaciones de intimidad, la mentira tiene forma de secretos (algunos defendidos como legítimos o necesarios) respecto a los cuales la consecuencia puede ser la de la pérdida de confianza que da lugar a conflictos entre amigos, entre padres e hijos, entre amantes, da lugar a heridas de sentimientos, a alejamientos, a la pérdida de la intimidad antes compartida y a la disminución de la intensidad de los lazos sociales por a la pérdida de la confianza que lleva a la disminución en el interés y credibilidad que antes de la mentira existía respecto a la persona en cuestión. Puede llegar a tener el impacto en la finalización de las relaciones. Confesar una mentira o revelar un secreto puede tener forma de revelaciones vitales para la identidad de los participantes, *yo no soy tu padre, nunca te he*

---

<sup>71</sup> Este autor distingue entre los esfuerzos genuinos que realizan los actores para lograr una presentación adecuada, de los que falsamente construyen una fachada social, “cuando pensamos en aquellos que presentan una falsa fachada y <solo> una fachada, en aquellos que fingen, engañan y defraudan, pensamos en una discrepancia entre las apariencias fomentadas y la realidad” (Goffman, 2006, p. 70).

*querido, él no es tu hijo, tú no fuiste la primera ni eres la única, tú papá tiene otra familia;* y, además, tiene la forma de fingimiento u ocultamiento de sentimientos<sup>72</sup> que marcan un antes y después de la revelación de la mentira.

Pero en el ámbito del sistema del arte la mentira es la obra de arte, es la realidad ficticia y construida como diferencia de la realidad real; es la obra intencionalmente inventada; es el artificio ornamental, la ficción que entretiene o que deleita los sentidos; la historia inventada que estimula la imaginación por medio de posibilidades de acción, de situaciones, de personajes escogidos que dejan fuera otras posibilidades no escogidas; es la creación visual, sonora o situacional que se acomoda así misma o a su mismo universo ficticio, nunca al de la realidad real ni a al universo de distinciones cotidianas. En ella cabe la pintura de la doncella de brazos larguísimos o la de los navegantes retratados en posiciones incómodas e imposibles, el retrato de pueblerinos uno a lado del otro y midiendo todos exactamente lo mismo. Pero en estos casos, aunque anatómicamente son imposibles, están ajustados a la composición del cuadro y eso es lo que cuenta porque justo en esa forma es que comunica algo: el equilibrio, el ritmo, la secuencia, la geometría de la misma composición que el artista elige y ofrece a la observación. Son, también, los efectos visuales de la película de arte o de entretenimiento. La mentira es, en el arte, la historia novelada o teatralizada, es decir, ajustada a los requerimientos internos de las formas del sentido y narrativas desarrolladas por el género y empleadas por el autor, seleccionadas intencionadamente, con repeticiones equilibradas o desequilibradas, con circularidad en los acontecimientos. Es la fotografía que promete o anuncia la ilusión de captación de la realidad, aunque solo sea luz captada y seleccionada en una cámara *atrapaluz* que recorta una porción de luz sobre un papel y deja fuera todo lo demás. Nunca es la historia real, el objeto real o la vida real (la cual es imposible de narrar porque es imposible el contacto punto por punto entre sistema y entorno), es una selección, un artificio, una ficción, una construcción y *re-presentación* trucada de la realidad, no la realidad; y ni si quiera en los casos de historias basadas en hechos reales o bien en el caso del género de las novelas llamadas históricas o autobiográficas, se puede contar lo *verdaderamente* sucedido, sino solo lo seleccionado, recordado, acotado, resaltado y *acomodado* a la misma obra o al universo de obras a la cual pertenece.

---

<sup>72</sup> Los sentimientos, dice esta teoría sistémica, son un medio de comunicación simbólicamente generalizados que cumplen la función en la comunicación, la de hacer probable la aceptación de la oferta de sentido (Corsi, et al, 1996). De modo que no son vistos desde el punto de vista del sistema psíquico, sino que, socialmente son un modo de comunicación que sirve tanto para provocar, expresar o fingir lo que se expresa.



Así planteado, Roberto Bolaño tradujo en formas comunicativas literarias sus pensamientos, lo cual implicó una selección, nunca una reproducción total ni de los eventos que imaginó, recordó o inventó, ni uso completamente todas las posibilidades novelescas que pudo haber elegido. Las formas novelas constituyen una forma que sigue patrones específicos de selección que cuentan con requisitos operativos: estilos gramaticales, tradiciones novelares completas, comunicación por medio de personajes ficticios con sus características sociales, psicológicas, morales, y en situaciones existenciales, históricas, cotidianas, extraordinarias, desquiciantes, inauditas, ordinarias.

Aunque también hay otra forma de mentira en el arte, y es la ilegítima: la aparece bajo forma de plagio, de falsificación o de falta de autenticidad, de impostura por parte de quien quiere expresar artísticamente algo sin la novedad y originalidad requeridas.

3) El sistema del arte moderno se forma un universo interno de sentido en el cual las novelas se enlazan unas a otras a partir de formas reconocidas por ellas. La identidad del sentido estético da lugar a cánones, a estilos y a tradiciones, sobre las cuales y a partir de las cuales se observa la novedad. Identidad y novedad respecto al acervo artístico significa que el artista selecciona, según su libre decisión inicial, novedades desde su punto de vista, o identidades igualmente desde su punto de vista, pero siempre respecto al propio universo del arte.

Sobre ellas es que, los escritores, por ejemplo, hacen combinaciones que construyen más formas, seleccionan temas internos o externos, inventan personajes, plantean sucesos, situaciones, problemas, tensiones, ofrecen reflexiones, y los presentan para ser observados en un contexto artístico, de modo que su obra sea reconocida comunicativamente como obra de arte. En una combinación de tradición y novedad es que los artistas producen obras en un circuito comunicativo extenso pero específico, histórico y personal (canon personal), abierto a la interpretación pero no ante cualquier interpretación. De aquí la *variación comunicativa* presente en sus mecanismos evolutivos que como sistema del arte ha mostrado. Cada nueva obra de arte, en la medida en que se acepte por parte del sistema como tal, puede ser considerada una minievolución del sistema.

En este universo de formas particulares la autorreferencia se hace en forma de citas en múltiples formas y estilos a otras obras de otros artistas o de sí mismos, “el arte se cita a sí mismo” (Luhmann, 2005, p. 489) por medio de distinciones que provienen del sistema del arte, de la historia del arte, del repertorio de formas disponibles como formas redundantes de la propia obra de arte y que son posibles al presuponer el universo de la realidad ficticia (Luhmann, 2005).

Haciendo enlaces en múltiples sentidos y formas sin importar que se trate de otro género artístico, cine, escultura, música, fotografía, se pueden hacer los saltos entre géneros continuos respecto al medio ficcional y de sentido artístico, no así en la forma del medio operativa (música, escultura, narraciones, etc.). Para usar las palabras del pintor Antonio Felguérez, “el arte viene del arte”<sup>73</sup> en el sentido de que sus creaciones-obras abrevan de todas las fuentes de su pasado y su presente accesible, pero sobre todo, de sus propias formas, sentidos e intereses autónomos en su sentido.

Las maneras de recursividad artística a la que da lugar la autorreferencia se encuentran muy desarrolladas y dan lugar a campos temáticos que dentro de los estudios literarios se ha llamado estudios de *intertextualidad*, esto es el texto infinito señalado por Barthes o la potencialización que aparece con los libros basados en otros libros. Cada que se logra una publicación de una obra de arte, desde ese momento dicha obra se encuentra lista para ser considerada por algún otro artista, y al revés, en el momento en que ha sido considerada por algún otro artista ya es observada obra de arte por lo que hace (porque genera un mundo de ficción o se inserta en uno ya existente) y por lo tanto, ya se encuentra disponible para ser observada en relación con otra obra y así sucesivamente; de modo que al encontrarse en estado de *latentemente utilizable*, es ya habitante de ese universo de sentido que es el arte.

Subrayamos, la referencia interna se observa de múltiples maneras. Puede tener el rostro de la tradición cuando se presenta en forma de historia del arte, en las escuelas y estilos que los artistas aprenden, descubren o conocen (Gombrich, 1997), pero también puede ser observada en las enseñanzas de los maestros que los artistas conocen y construyen como su canon personal o como su canon usado; tan valiosas éstas para los artistas contemporáneos que miran al pasado, los artistas se enamoran y aman, admiran a sus maestros artistas, viven expectantes respecto a sus obras logradas, reverencian a su Shakespeare por la ficción de sus dramas y psicología, a su Cervantes por su ficción dentro de la ficción, a su Kafka por su ficción que construyó un universo de sueño real, a su Da Vinci por la ficción su creaciones e innovación, a su Miguel Ángel por la ficción del cuerpo humano, a su Mozart por su invención de la melancolía, o a cualquier otro artista por lo que logró comunicar mediante su obra artística, ficticia y estética, la cual puede estar situada en cualquier contexto, incluyendo al folklore que les sirve de inspiración para sus propias comunicaciones. De modo que los

---

<sup>73</sup> “Si el arte viene del arte y yo tuve la oportunidad de, en mi temprana juventud, admirar los grandes cuadros, pues lo demás se cuenta solo”, Líderes mexicanos (2018, p. 6).

artistas a su vez son el público observador de otros artistas y se estimulan primera y abiertamente ante sus obras, o como dice Luhmann, el sistema se autoirrita inicialmente hacia sí mismo, posteriormente hacia el entorno, y agrega, se trata de “un ambiente muy extraño que primeramente, no para de ocuparse de sí mismo y después protesta continuamente contra su propia historia” (Luhmann, 2005, p. 493).

En una suerte de combinaciones de selecciones se producen formas singulares, ninguna novela es igual a otra, y si lo hace cae en el plagio. Sin embargo constatar qué idea, frase, imagen, narración, párrafo, historia o personaje, cae en mero plagio y no en una alusión significativa (enlace recursivo) a otra obra, es algo no tan simple de observar.

La novelista Rosa Montero analiza dicha diferencia a propósito de *Lolita* (1955), la novela de Vladimir Nabokov, sobre la cual han caído comentarios acusatorios de ser un caso de plagio de la otra historia también llamada *Lolita* pero escrita por Heinz von Lichberg, (seudónimo de Heinz von Eschwege), en 1916, un escritor alemán que publicó un cuento llamado *Lolita* en una antología llamada *La maldita Gioconda: caprichos*. Dice esta escritora en el prólogo de la edición en español de *Lolita* de Heinz von Lichberg publicada en 2006:

He comprobado que las personas que no están cerca de la literatura, es decir, que no se dedican a escribir o a leer ardientemente, tienen a veces una extraña idea de lo que es un plagio, y esto sucede justamente porque tienen una idea extraña de lo que es la creación literaria. Una novela no es como la patente industrial de un quitamanchas; no se reduce a una pequeña fórmula verbal o conceptual que uno puede robar o copiar fácilmente [identidad], como reproduciría fácilmente el quitamanchas con solo repetir su fórmula química. Una novela no es solo lo que se cuenta sino cómo se cuenta, el mundo que construye con palabras, un universo entero. Aun más: lo que una novela cuenta no es exactamente el argumento, o la idea básica de su argumento, sino lo que el autor hace con esa idea, hacia dónde la dirige, qué quiere representar con lo que dice (Von Lichberg, 2006, pp. 10-11).

Y más adelante agrega de manera concisa:

El auténtico plagio, en fin, consiste en imitar ciegamente los recursos estilísticos de un autor, el diseño y la peripecia exacta de algún personaje o alguna escena, por el mero hecho de copiar, sin añadir nada nuevo, sin ningún afán de renombrar el mundo. Porque es en ese esfuerzo por iluminar tinieblas nunca antes transitadas en donde se

reconoce al verdadero escritor. De hecho la historia de la literatura está llena de novelas muy parecidas... que, pese a una innegable influencia, han sido construidas con tanta potencia creativa, con un mundo propio tan evidente, que a la postre son obras completamente distintas (Von Lichberg, 2006, pp. 16-17).

La creación artística consiste en una combinación singular entre la redundancia y la originalidad, entre el reconocimiento y la novedad. El creador agrega novedad pero sobre un terreno ya abierto por otros y que viene funcionando operativamente. Su obra se coloca sobre un escenario ya puesto, por decirlo así, y gracias a esa colocación, junto a, es que se observa como novedosa, repetitiva, etcétera, es en función del universo novela que se observa y comprende cada novela, dentro del límite operativo y de sentido del subsistema literatura. En su relación consigo mismo:

El arte pasado ya no es idea, ya no es modelo, ya no es depósito de paradigmas, de ejemplos. En vez de esto, *ofrece la posibilidad de ser una heterorreferencia que no interfiere con la autonomía del sistema*. El arte pasado se vuelve historia (memoria propia)... libera sus formas y estilos, y los pone a disposición como material disponible (Luhmann, 2005, p. 494).

Junto a esto, los museos, bibliotecas, fonotecas, galerías, archivos, o los clásicos, se vuelven parte también del contexto interno sobre el cual se puede producir lo nuevo. En el mismo tenor “es posible utilizar los anacronismos de modo explícitamente moderno, es decir, como formas que absorben contingencia” (Luhmann, 2005, p. 496). El arte se trata de una constante rebelión en contra del presente en tanto contiene todavía huellas del pasado, y contra el pasado en tanto que la novedad y originalidad es criterio necesario para la creación, valoración y comunicación del arte de la sociedad moderna.

En el museo imaginario que es el total de las obras de arte publicadas, el universo de sentido artístico conformado con lo que comúnmente se denomina tradición, los artistas se influyen unos a otros: “el arte constituye un <museo imaginario>”, cuando esto aparece “las observaciones consolidadas en las obras de arte empiezan a comunicarse entre sí” (Luhmann, 1999, p. 15). Si bien es cierto que las obras de arte comportan novedad, originalidad y singularidad –de lo contrario serían copias o reediciones de algo ya conocido-, la recurrencia hacia lo que ya se dispone, es formativa, operativa y afectiva, (apegos a los maestros que así se toman: prácticamente no hay artista que no tenga sus propios maestros elegidos, reverenciados, respetados u homenajeados). Es frecuente que los artistas manifiesten sus admiraciones y valoraciones, explícita o implícitamente. Sin embargo, en

cada obra de arte se da la alternancia y combinación entre la tradición visitada o aludida y la novedad de la combinación de distinciones elegida que da lugar a la variación arrojada por cada artista sobre el entramado recursivo que viene dándose. Resultado de ello se espera que sorprenda la audacia del artista, si lo logra, y en los modos que lo logra.

Los enlaces de intertextualidad se tratan de una relación descubierta por el observador, sea el público o el mismo creador que se detiene a observar el enlace. No aparecen de manera evidente, ni necesaria, ni a simple vista, no es relación interna obvia ni inevitablemente puesta por parte de observador, sino que más bien es imputada desde algún punto de referencia cuando se observa que existe alguna forma de relación entre una obra y otra(s), sin obstar que dichas obras se encuentren en diferentes géneros artísticos. Así por ejemplo, un novelista como Roberto Bolaño hace referencia en su novela *Estrella distante* (1996) a una película de terror psicológico como *El Bebé de Rosemary* (1968), la menciona explícitamente, lo cual contribuye a darle orientación y sentido de historia de terror al tema y tratamiento literario que él hace seleccionando como tema en la novela: un horror localizado en la dictadura chilena de 1971. En este caso se requiere conocer el contexto cinéfilo para notar y usar dicha referencia que orientará la comprensión del lector de la novela, es decir, para observar y seleccionar la referencia que orienta el entendimiento de una historia que va de horror y la información que se procesa a partir de dicho enlace. De lo contrario, de desconocer de qué va la historia de la película o de qué género cinematográfico es, la selección de la vivencia y de comprensión de lo leído por parte del observador, será otra: una curiosidad sin mayor significado.

En el recurso literario de la *reescritura* observamos otra manera más en que se presenta la red de referencias internas en cada novela por medio de las operaciones comunicativas. La reescritura constituye una suerte de rephraseo por parte de los personajes (o repetición o duplicación de los personajes), o repetición de las historias, de las palabras, de las escenas, de los momentos, o de las ideas de los personajes o sus frases. Lo emplean los escritores con un sentido deliberado: en el caso de Bolaño es una característica en su novela *Los detectives salvajes*<sup>74</sup> y el sentido en que la emplea es el plasmar la duda e incertidumbre, con este recurso logra alejar a los personajes, sus situaciones y sus actos de una claridad, univocidad y certidumbre, para más bien dar lugar a la pregunta constante sobre el mundo moderno contingente y sus habitantes por medio de un constante regresar, reflexionar o dudar de los sucesos y las palabras por parte de los personajes, para mostrar una

---

<sup>74</sup> También aparece en *Amuleto* (1999), en *Estrella distante* (1996), en el libro de cuentos *Putas asesinas* (2001) y en *Llamadas telefónicas* (1997).

apertura existencial sin asidero, en lugar de versiones definitivas: aquí ya nada es seguro y puede ser de otra manera.

Dado que la observación de las diversas formas de enlaces que genera una obra de arte recae en la habilidad y conocimiento del público espectador, el observador es quien es capaz de percibir y procesar justamente ello como información, “el observador observa desde perspectivas diferentes” (Corsi, et al, 1996, p. 37). Qué es tradición y qué es novedad en cada obra, es algo que depende de aspectos estructurados del sistema. También aparece en las llamadas influencias que los artistas y observadores del arte comunican respecto a las obras.

Señala Luhmann (2005), al no poder hacer valer una fundamentación en la esencia de las cosas o en las ideas innatas, el arte tiene oportunidad de valerse de sus propias ficciones frente a otras ficciones obtenidas en la costumbre. Ellas constituyen su lado interno operado con la red recursiva del cúmulo de novelas existentes. En la historia de la novela, que es sucesión de descubrimientos de distintas categorías existenciales por medio de personajes o ideas continuadas, los novelistas seleccionan los temas, las formas y las estructuras con las que han de trabajar para innovar al agregar su propio descubrimiento o comunicación. Para Kundera,

El camino de la novela se dibuja como una historia paralela de la Edad Moderna. Si me giro para abarcarlo con la mirada, se me antoja extrañamente corto y cerrado. ¿No es el propio don Quijote quien, después de tres siglos de viaje, vuelve a su aldea transformado en agrimensor<sup>75</sup>? Se había ido, antaño, a elegir sus aventuras, y ahora, en esa aldea bajo el castillo, ya no tiene elección, la aventura le es *ordenada*: un desdichado contencioso con la administración derivado de un error en su expediente. Después de tres siglos ¿Qué ha ocurrido pues, con la aventura, ese primer gran tema de la novela? (Kundera, 1990, p. 18).

Ha ocurrido que el ser humano se las ve con su sociedad, y la sociedad con él. Lo plasmado en la historia de la novela, se trata de una aventura consciente dentro de la propia sociedad en la que el observador ya no es dios sino el propio ser humano, así como los sistemas desde los cuales vive y gracias a ellos es que tiene o no tiene posibilidades. Como forma de un subsistema que opera en una red recursiva interna, la novela se atiene a sus propias distinciones que son los temas y maneras de comunicar de la novela, autónomos en tiempo y sentido a los temas y sentidos de la realidad social externa. Así, “los periodos de la historia de la novela son muy largos (nada tienen que ver con los

---

<sup>75</sup> Se refiere al personaje de la novela *El Castillo* (1926) de Franz Kafka.

cambios hécticos de las modas) y se caracterizan por tal o cual aspecto del ser que la novela examina prioritariamente” (Kundera, 1990, p. 18). Ya que:

Los novelistas descubren ‘lo que solamente una novela puede descubrir’: demuestra cómo, en las condiciones de las ‘paradojas terminales’, todas las categorías existenciales cambian de pronto de sentido: ¿qué es la *aventura* si la libertad de acción de un K. es absolutamente ilusoria? ¿Qué es el *porvenir* si los intelectuales de *El hombre sin atributos* no tienen la más insignificante sospecha de la guerra que mañana va a barrer sus vidas? ¿Qué es el *crimen* si el Huguenau de Broch no solamente no lamenta sino que olvida el asesinato que ha cometido? Y si la única gran novela cómica de esta época, la de Hasek, tiene por escenario la guerra, ¿qué ha pasado con lo *cómico*? ¿Dónde está la diferencia entre lo *privado* y lo *público* si K., incluso en su lecho de amor, no puede eludir la presencia de dos enviados del castillo? ¿Qué es en este caso, la *soledad*? ¿Una carga, una angustia, una maldición, como han querido hacernos creer, o, por el contrario, el más preciado valor, a punto de ser destruido por la colectividad omnipresente? (Kundera, 1990, pp. 18-19).

Los periodos, que son distinciones que marca un observador, tienen que ver la exploración novelada de tal o cual categoría. De modo que temas abiertos por una novela hace 100 años, por ejemplo, pueden ser continuados y explorados contemporáneamente. Así vemos la evolución interna de la novela, (que nuevamente nos muestra Kundera en afinidad a la Luhmann), cuando *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, y *Jacques el fatalista*, de Denis Diderot, abren la posibilidad de la categoría existencial del juego (ambas novelas del siglo XVIII, son concebidas desde el juego, el humor y la levedad), pero en lugar de ser continuadas por otros escritores, más bien se observa en la historia de la novela el periodo –realista- siguiente caracterizado por el “imperativo de la verosimilitud” y el “decoro realista, por el rigor de la cronología”; de modo que la forma novela de aquel entonces “abandonó las posibilidades que encierran esas dos obras maestras y que hubieran podido dar lugar a una evolución de la novela diferente de la que conocemos (si se puede imaginar también otra historia de la novela europea)” (Kundera, 1990, p. 21). Luhmann afirma, que efectivamente, en la historia de la novela caben otras posibilidades de selección de temas (Luhmann, 2002), pero que, efectivamente no fueron tomados por los autores y sus *variaciones* no fueron *seleccionadas* por el sistema y por lo tanto no fueron *estabilizadas*, aunque quedan expuestas a la posibilidad de ser tomadas por algún escritor interesado.

De modo que en el universo publicado de novelas hay temas observados como abiertos, temas observados como concluidos, pero observados por los mismos novelistas mediante su práctica operativa de escritura que se enlaza recursivamente al acervo interno de novelas anteriores y contemporáneas, no mediante sus opiniones (en la cual se mueven libremente), y menos aun, en las opiniones de la crítica literaria. “El espíritu de la novela es el espíritu de la continuidad: cada obra es la respuesta a las obras precedentes, cada obra contiene toda la experiencia anterior de la novela” (Kundera, 1990, p. 24). A ello se refiere Luhmann con el enlace recursivo mediante sus operaciones del arte.

La historia de la novela está hecha y poblada casi por los mismos personajes continuamente reencarnados, “y toda la historia no es más que la historia de algunos personajes (de un Fausto, de un don Quijote, de un don Juan, de un Esch) que han atravesado junto los siglos de Europa” (Kundera, 1990, p. 59). Las variaciones que cada escritor produce, son variaciones respecto a los temas y personajes con acciones que la novela en su conjunto ha tratado y que ofrecen su acervo disponible tanto a los mismos escritores como a los lectores, y en principio sin importar el idioma en que se escribieron originalmente o la época en la que aparecieron, toda vez que son habitantes de un mismo universo de sentido: la novela moderna. Aunque habrá apreciaciones que consideren que la literatura universal se ha escrito no en cualquier lengua, sino en algunas. Por literatura universal se entiende la posibilidad de que alguna obra contenga algún planteamiento existencial contemporáneo.

4) La referencia externa para su inclusión dentro de la obra, se trata de algo seleccionado por el artista en forma de heterorreferencia o por el observador, pero para la operación es siempre autorreferencia. La “autorreferencia es el principio generador de formas” (Luhmann, 2005, p. 489). El artista puede decidirse entre decantarse por temas externos (pintar una guerra o un terremoto) o por temas internos (parafrasear y problematizar a Hamlet y sus dilemas en una versión contemporánea, por ejemplo), pero la presentación que busca el artista (en una pintura o en una novela) siempre es en el contexto operativo y de sentido del arte.

### **3.3 Los géneros y sus medios**

Las obras de arte son formas de comunicación que son capaces de emplear una diversidad abierta de medios comunicativos. Visual o sonoramente, aunque también por otras vías perceptivas como el olfato, el tacto, el gusto, el equilibrio, la temperatura, el magnetismo. Más allá de la forma racional de conocimiento, ante las obras de arte, la conciencia percibe una gran variedad de formas



informativas que distinguen información para ella: estimulan los sentidos, la imaginación, los sentimientos, las emociones, los estados de ánimo, las fantasías, los recuerdos y/o los pensamientos de los espectadores del arte. Los límites del arte son ilimitados, nos dice Luhmann, y esto aplica tanto para las formas que producen como para los medios que emplean, así como también para los temas que seleccionan (internos o externos). Prácticamente cualquier cosa material o inmaterial, espacial o temporal, metafísica o concreta, fantástica o histórica, social o íntima, oral o escrita, puede ser usada para construir una comunicación artística significativa y por ende para producir un sentido artístico, es decir, para producir una operación de observación que recorte algo del mundo que solo puede ser comunicado de ese modo.

Las artes y los artistas hacen uso sistemático de tales posibilidades comunicativas sin pasar necesariamente por el lenguaje oral o escrito, y si lo emplean es con una referencia distinta a la del lenguaje ordinario, sino que, por medio de las impresiones que se producen en los sentidos y las conciencias con colores, formas, sonidos, palabras, historias, etcétera, las obras de arte comunican sin palabras, a tal grado que como dice Gombrich, “nunca se puede poner en palabras lo que una obra de arte dice” (Gombrich, 1997, p. 202).

Cada género artístico se especializa en conocer, desarrollar y presentar novedosamente formas estéticas, sofisticadas y simbólicas –nunca literales- de algún medio de percepción específico que es capaz de emplear para lograr una comunicación que observa-selecciona algo del mundo. Con cada una de estas formas labradas por algún género se puede decir algo del mundo que no se puede decir con otro medio.

-La danza, el baile y las artes escénicas en general, usan al propio cuerpo y sus movimientos extremos o delicados en conjunción e interacción con espacios físicos, así como con sonidos o silencios, con cuerpos vestidos o maquillados, con rostros impávidos o excitados, con cuerpos mostrados o disfrazados, como aparecen en el arte de la mímica, que desde esta perspectiva es una variación de la presentación del cuerpo y el rostro en un escenario artístico. Otras variaciones más serían el arte circense o la danza aérea, así como el teatro con títeres y marionetas. En estos géneros se seleccionan y combinan formas que adornan tanto al cuerpo como al tiempo, al espacio y a la situación con estos elementos usados como medios.

-La pintura y artes plásticas en general, usan las formas visuales como medios para producir líneas, planos, colores, texturas, volúmenes, vacíos, márgenes, ángulos de observación, geometrías,

dimensiones geométricas, contrastes, profundidades; también son comunicaciones que usan materiales no acotados en ninguna lista, sean estos materiales tales como madera, hilos, tierra, metales, plumas, piedras o cualquier otra cosa que pueda ser colocada o sacada de un cuadro a fin de provocar comunicación visual sin referencia de comprensión ordinaria. El destino de los objetos no es su utilidad, sino ser observados desde una referencia estética, simbólica y ficcional, aunque ello no garantice su belleza ni los haga interesantes, ya que, también hay arte aburrido, dice Luhmann. Igualmente, la selección y combinación de estas formas se vuelve un medio con el cual es posible observar algo del mundo, es lo que se presenta en formas específicas pero abiertas que dan lugar a otras formas usadas a su vez como medios para producir formas usadas como medios.

-El arte sonoro de la música usa y produce sonidos con los más variados instrumentos habidos cultural e históricamente, innovados modernamente o improvisados hábilmente, usa a la voz humana y demás sonidos que su cuerpo puede producir; usa silencios, usa a la tecnología y la ingeniería sonora, usa los espacios con resonancia o los lugares descampados. La amplitud de selección de medios para producir sonidos o silencios es igualmente abierta, con cualquier objeto que produzca sonido los músicos pueden producir sonidos en formas identificables –notas y silencios sin notas, notas alargadas o acotadas abruptamente, notas distorsionadas o acopladas entre ellas- para la creación de alguna melodía o sonido de fondo. La música, que es adorno del tiempo (la danza y el baile son adornos de la situación), se especializa en la selección y combinación de sonidos bajos, altos, agudos, graves, prolongados, de fondo, en primer plano, intensos, suaves, difuminados, abruptos, rápidos, lentos, abultados o estirados, todos ellos junto a silencios igualmente usados en combinaciones artísticas.

### **3.4 La novela y su medio para las hipótesis existenciales**

La literatura por su parte, usa como medios comunicativos a las palabras escritas y publicadas en libros<sup>76</sup>, a las reglas gramaticales y en general todas las reglas que atañen al lenguaje escrito pero con un uso y sentido distinto al uso común. Las emplea desde la presuposición de que existe un universo ficticio (realidad ficticia) en donde es posible observar un sinfín de posibilidades de la existencia no realizadas pero seleccionadas en cada obra. Su posibilidad de sentido es la de producir

---

<sup>76</sup> Contemporáneamente las posibilidades de publicación se han expandido con la estabilización estructural de la red de internet. La aparición de blogs literarios y del *twitter* que ha dado lugar a la llamada *twitteratura*, constituyen un fenómeno que igualmente puede ser estudiado desde esta teoría de sistemas bajo el esquema de la comunicación como operación básica de la sociedad y los diferentes tipos de ella: comunicación y publicación inmediata y accesible a cualquier persona que cuente con un dispositivo con internet. Sin embargo, fallecido en 2003, sabemos que usó el correo electrónico y que escribió artículos para revistas digitales, pero no publicó novelas, poemas o cuentos en el formato digital.

formas significativas del tipo de las fantasías, de interpretaciones existenciales –metafísicas o referentes a una vida personal, a una sociedad, a una época, a una cultura, o bien pequeñas burbujas de sentido de actos fugaces-, de historias, de narraciones de algo en general, de ensueños o de recuerdos, de metáforas, fábulas y alegorías. Su posibilidad es la de arrojar luz sobre múltiples aspectos de la existencia humana en tiempos de modernidad y ponerlos a disposición de los lectores.

Usa, además, a las mismas páginas, sus márgenes, sus espacios, a las ideas, a las frases, los títulos, los renglones, los capítulos –y capítulos dentro de capítulos, historias dentro de otras historias-, usa las formas de los libros, las portadas de éstos -que son el soporte físico-, para producir sus enlaces autorreferenciales primeramente y referencias externas secundariamente, pero ambas, como hemos dicho, dependen del punto de vista del observador que así las considera.

Gracias a la imprenta que hizo posible la reproducción masiva de lo que de por sí ya expandía la comunicación a los no presentes (la escritura), los libros se volvieron motivo para la escritura de otros libros (Luhmann, 2002). Así, según Kundera, la historia original de *Don Quijote* de Cervantes, ha sido el motivo que gatilló toda una distinción al interior del subsistema de la literatura: la forma novela como el conjunto de novelas que reclamaron el asunto de la interrogación de los múltiples significados que la existencia humana iba mostrando y que no eran tratados con los mismos logros de comprensión por la ciencia, la filosofía, la política o la religión, sino con unos diferentes. Mediante sus ficciones narradas, las novelas han desarrollado interrogantes sobre algún tema y han mostrados una serie de posibles actitudes ante ello.

Las novelas como arte son la realidad ficticia que han *discurrido por lo que no es* y, que instaladas en esa realidad ficticia, han desarrollado en algún y otro modo la interrogante significativa de aventura que plantea inicialmente *El Quijote*, y en ese sentido se presentan como observación de observaciones que puede usarse para la autoobservación en el mundo moderno. “La sociedad evoluciona, saliendo de lo alcanzado, hacia un futuro desconocido” (Luhmann, 1997, p. 9).

La historia de *El Quijote* plantea el tema de la aventura en el mundo que ya no aparece gobernado ni orientado por ningún centro; en ella se muestra que la vida en la modernidad es una vida sin verdades absolutas, ni esencias garantes, sin sustentos trascendentales ni estabildades acabadas. La interrogante que alumbró *El Quijote* es la interrogante de la novela como obra de la modernidad: el ser humano arrojado al mundo diferenciado, policéntrico. Y el conocimiento que ofrece, es el de “la sabiduría de la dificultad de saber y de la inasible verdad” (Kundera, 1990, p. 24), el “espíritu de la

novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: ‘las cosas son más complicadas de lo que tú crees’ (Kundera, 1990, p. 24). Ante una novela no caben las posiciones de “esto o lo otro”, Don Quijote tiene razón al ver gigantes en vez de molinos de viento, o no tiene razón. Más bien, esta historia que funda la forma novela, muestra un mundo de contingencia:

Comprender con Cervantes el mundo como ambigüedad, tener que afrontar no una única verdad absoluta sino un montón de verdades relativas que se contradicen (verdades incorporadas a los *egos imaginarios* llamados personajes), poseer como única certeza la *sabiduría de lo incierto*, exige una fuerza igualmente notable (Kundera, 1990, p. 14)<sup>77</sup>.

A partir de este espíritu de incertidumbre es que los escritores de novelas, lejos de asumir una postura moral o ideológica a través de ellas, más bien buscan mostrar aspectos de la existencia que han cambiado en el mundo. En la época de “la especialización desenfrenada, la novela es una de las últimas posiciones desde la cual el hombre puede aún mantener relaciones con la vida en su conjunto” (Kundera, 1990, pp. 67-68), y, si ya no observa ese conjunto que forman el ser humano y su vida, también es capaz de testimoniarlo y mostrarlo justamente a través de ella.

A cada escritor le preocupa en demasía conocer y pulir su medio que es la escritura y las posibilidades comunicativas que vienen con ella, su habilidad recae en ser maestros de lo que se puede hacer con palabras: narrar, figurar, simbolizar, poetizar, historizar, novelar, relatar, plantear problemas y circunstancias para los personajes y justo con ello ofrecer la posibilidad al lector de reflexionar, develar, fantasear, dilucidar, comprender, postular, denunciar o simbolizar “estados que dejan abierto el cómo se ha de reaccionar” (Luhmann, 2005, p. 504), o bien, para significar categorías de la existencia que han cambiado por la evolución de la sociedad. El arte de narrar en hojas impresas y publicadas, es el arte de usar los tiempos narrativos, los palíndromos, los oxímoron, las elipsis, los versos, los aforismos, las metáforas y metonimias, las paradojas, los palimpsestos y pastiches, las yuxtaposiciones, los pronombres, los signos de puntuación y el resto de figuras narrativas con las cuales son capaces de construir historias significativas de todo tipo y en diferentes estructuras, y de colocar capítulos, frases, palabras precisas y adecuadas desde el punto de vista de la propia obra en un juego que va de la ley de la forma a la libertad combinatoria, pues ello es lo propio con lo que pueden producir comunicación artística: ficticia y simbólica, sin utilidad práctica pero repleta de significado.

---

<sup>77</sup> O como venimos exponiendo que enseña Luhmann, el mundo es necesariamente contingente.

La novela, señala Kundera, es el género literario que puede incluir a otros géneros sin perder su identidad:

La novela tiene una extraordinaria facultad integradora: mientras la poesía o la filosofía no están en condiciones de integrar a la novela, la novela es capaz de integrar tanto la poesía como la filosofía sin por ello perder nada de su identidad, que se caracteriza precisamente (basta con recordar a Rabelais y a Cervantes) por su tendencia a abarcar otros géneros, a absorber los conocimientos filosóficos y científicos (...), [la novela es capaz] de movilizar todos los medios intelectuales y todas las formas poéticas para esclarecer 'lo que únicamente la novela puede descubrir': el ser del hombre. Esto, naturalmente, deberá implicar una profunda transformación de la forma de la novela (Kundera, 1990, p. 65)<sup>78</sup>.

Estos recursos no se usan tan solo en el sentido de lograr un truco por sí mismo (la habilidad de trabajar con engaño sin ser visto el engaño):

Sino de sondear un terreno donde la ciencia no puede operar y del cual, no obstante, se pueden sacar enseñanzas: el terreno precisamente del auto-engaño (y hetero-engaño) fatal del amor, de la (siempre exhibida con candidez) honestidad; o de manera más general, el terreno del mundo de la apariencia en donde no existen estabilidades y, sobre todo, en donde no existen esencias (Luhmann, 2005, pp. 435-436).

Pero no en el sentido de la enseñanza de escuela, ni enseñanza de una cosa externa a la cual hay conocer sin errores o sin distorsiones, sino una enseñanza de su propio tipo, esto es, enseñanza existencial de que el mundo ya no tiene un solo sentido, un mundo que 'se ha descompuesto en cientos de verdades que los hombres se han repartido' (Kundera, 1990, p. 14), un mundo ambiguo, un mundo sin centro. Ante ello, ¿qué actitud tomar? La existencia del ser humano que ya no tiene formas de reducción de complejidad otrora dadas por la tradición, que ya no tiene una interpretación dada, fuerte, articulada, sino que en cada vez se ha de buscar su propia interpretación entre muchas disponibles, vistas así por él, tal vez de su vida como una distinción reflexiva general o de sucesos varios de su diario vivir, o bien, interpretación de problemas sobre algún aspecto de su existencia: amor, juego, sueño, historia, instituciones, peligro, el mal, locura, crimen, etcétera. La auto-observación gatillada por una novela puede ir del espacio propio de la intimidad del propio cuarto a la

---

<sup>78</sup> Corchetes añadidos.

historia colectiva (Kundera, 1990), de los acontecimientos fuertes y serios a lo endeble de una vida y sus azares; de una vida ordinaria a delirios reales.

El mundo de los modernos es justamente el mundo diferenciado, donde una cosa puede ser de un modo o puede ser de otro modo, aunque no de cualquiera. Donde la referencia de observación no se encuentra determinada por ningún centro social ni metafísico ni de ningún tipo, y donde la religión como sistema de observación, en el paso a la Edad Moderna, dejó lugar a otras posibles observaciones sistémicas. Al no haber una sola representación vinculante de la sociedad, ello no quiere decir “el final, sino el comienzo de una reflexión en forma de autoobservaciones y autodescripciones de un sistema que tienen que ser puestas y realizadas en el sistema mismo, dentro de un proceso que a su vez es observado y descrito” (Luhmann, 1997, pp. 9-10).

En este movimiento estructural de la sociedad, en el cual ya no puede seguir describiéndose con descripciones jerárquicas, el mundo puede albergar una serie de interpretaciones-observaciones de modo contingente sin que esto signifique que ahora cada cosa tenga su propia interpretación, sino que puede haber diferentes interpretaciones según el punto de vista del observador (sistema), pero también significa que puede haber un déficit de interpretación dada la velocidad con que cambian las categorías con las cuales se mira el mundo. Ante este problema de ausencia de un centro garante o seguro, la novela es una forma de comunicación –diferente a otras- que asume una función de reducción de complejidad<sup>79</sup>. Lo decimos con palabras de Luhmann:

Cuanto más reducen las ciencias naturales las explicaciones de la naturaleza a ecuaciones matemáticas -como en la física-, o a procesos de largo alcance remitidos a un tiempo sin humanos –como en la geología-, tanto más necesario es llenar el ámbito del ‘significado’ (Luhmann, 2005, p. 447).

Ahora con palabras de Kundera:

Para mí el creador de la Edad Moderna no es solamente Descartes, sino también Cervantes... si es cierto que la filosofía y las ciencias han olvidado el ser del hombre, aún más evidente resulta

---

<sup>79</sup> De ahí que el sistema del arte en general, y la novela en particular, construyan observaciones simbolizadas sobre el significado de diferentes aspectos de la existencia humana que no son tratados por los otros sistemas. Dadas las características de su comunicación que presupone la actividad individual de la conciencia, la literatura es el subsistema dentro del arte, que asume el tema existencial por medio de ficciones que, ante la libertad que ganan al no estar regidas por lo útil o veraz, devienen en la posibilidad de mostrar autoobservaciones del ser y su relación con el significado de su vida.

que con Cervantes se ha creado un gran arte europeo que no es otra cosa que la exploración de este ser olvidado (Kundera, 1990, pp. 12-13).

Argumenta diciendo que los grandes temas existenciales analizados por Heidegger, ya habían sido revelados, expuestos e iluminados por la novela siglos atrás, solo que con sus propios medios y poniendo el acento en la “pasión de conocer” al mundo diferenciado, comunicado a su manera (Kundera, 1990).

*La sucesión de los descubrimientos* (y no la suma de lo que ha sido escrito) hace la historia de la novela europea. Solo en este contexto supranacional puede el valor de una obra (es decir, el alcance de sus hallazgos) ser plenamente visto y comprendido” (Kundera, 1990, pp. 12-13).

Tanto para Luhmann como para Kundera, el mundo moderno es el mundo de la ambigüedad, de la relatividad y de la necesaria contingencia, el mundo de las diferentes observaciones que forman una imagen y estructura de la sociedad que al reducir incertidumbre, la aumentan. Ante este panorama de las cosas del mundo abierto, la función de la novela es la de dotar de formas de sentido a aspectos existencia humana, una función de conocimiento de su propio tipo que, aunque no es racional al modo del logos racional, logra ser una forma de pensamiento con sus propios recursos, una forma de comunicar sobre la propia sociedad o los propios estados internos sin las referencias a lo verdadero a lo falso.

Los textos novelados se producen con simbolizaciones abiertas a interpretaciones y actitudes individuales, la imaginación del lector completa lo recortado por cada autor. Estas comunicaciones noveladas cultivan “la distinción realidad real y realidad ficticia. Los textos se producen de tal forma que el lector (o lectora) se ven seducidos a reconocerse en situaciones de su propia vida, y a adaptar lo leído a sus propias necesidades” (Luhmann, 2005, p. 462), no tanto copiando patrones, sino que esos modelos de situaciones y conductas condensados en temas (criminalidad, aventura, sexualidad, etcétera) “pretenden poner ante los ojos de los lectores situaciones de decisión con las cuales ellos de forma decisiva, se pueden individualizar” (Luhmann, 2005, pp. 462-463).

La teoría de sistemas de Luhmann entiende al arte como proveedor de realidad a su modo y como instancia de auto-observación del propio mundo y por ende, de reflexión de la sociedad. Nuevamente en este punto encontramos una compatibilidad de concepciones entre Luhmann y Kundera: “la novela, en tanto que modelo de ese mundo, fundamentado en la relatividad y ambigüedad de las cosas humanas, es incompatible con el universo totalitario” (Kundera, 1990, p. 20),

unitario o jerárquico, diría Luhmann. La novela es comunicación diferenciada que observa al mundo diferenciado.

Mediante una novela el autor presenta “egos imaginarios”, “egos experimentales” que encarnan temáticas (Luhmann, 2005), o bien, categorías significativas de la existencia (Kundera, 1990), que muestran posibilidades extremas, no necesariamente reales ni verosímiles. Su función es la de mostrar posibilidades de sentido existencial:

Hay que comprender como *posibilidades tanto* al personaje *como* su mundo. En Kafka, todo esto está claro: el mundo kafkiano no se parece a ninguna realidad conocida, es una *posibilidad extrema y no realizada* del mundo humano. Es cierto que esta posibilidad se vislumbra detrás de nuestro mundo real y parece prefigurar nuestro porvenir. Por eso se habla de la dimensión profética de Kafka. Pero, aunque sus novelas no tuvieran nada de profético, no perderían su valor, porque captan una posibilidad de la existencia (posibilidad del hombre y de su mundo) y nos hace ver lo que somos y de lo que somos capaces (Kundera, 1990, p. 46).

Para ambos autores, lo que se plantea en una novela no es una postura moral o ideológica, sino una interrogante significativa y expuesta para el observador por medio de las posibilidades-ficciones mostradas. Luhmann lo plantea como una operación de observación del mundo con la cual el observador tiene ocasión y oportunidad de observarse a sí mismo, “en la literatura, el individuo se vuelve sujeto, constructor de aquella historia con la cual se identifica –y al lector se le propondrá experimentarla en sí mismo” (Luhmann, 2005, p. 447). Kundera, como una invención que ofrece al lector la posibilidad de comprensión de tal o cual categoría (la aventura, el vértigo, la levedad, la debilidad, la fuerza, la mujer, la muerte, la madre, la belleza, la patria, la traición, la fidelidad, el horror).

Este lector, además, “quiere rendirse a la ilusión y considerar la ficción una realidad” (Kundera, 1990, p. 38), o como dice el esquema luhmanniano, ego participa del proceso comunicativo con su comprensión, y lo hace gracias al funcionamiento del arte como medio de comunicación simbólicamente generalizado que estructura y orienta la actitud de credulidad ante la comunicación ficticia.

La función de la novela es asumir el asunto del significado de la vida moderna en un modo que no tiene cabida en la ciencia pero tampoco en la filosofía, pues la novela requiere necesariamente de ficciones, tanto en la historia que relata, en las situaciones que plantea como de los personajes que



inventa, y lo hace desde la libertad que la autonomía del arte le dota. En cambio, el enigma de la existencia la filosofía lo trata con reflexiones y razonamientos abstractos, sin necesidad de personajes ni sus circunstancias.

Esta búsqueda y exploración de categorías existenciales mediante ficciones, es posible solo en la modernidad, pues en ella no hay categorías definitivas o completas con las cuales se asuma la vida individual y colectiva, y como dice Luhmann (2005), ello abre la posibilidad del comienzo de reflexiones en forma de autoobservaciones y autodescripciones de la sociedad en la sociedad. La novela lo hace con medios propios que son formas convincentes y simbolizadas, aunque no necesariamente verosímiles que permiten la libertad de saltos en el tiempo, adelantos que sirven como información para la autotensión y la sorpresa, títulos de capítulos, lazos autorreferenciales de personajes, intertextualidad interna y externa (referencia a otras obras literarias o artísticas en general).

### **3.5 Semántica, mentira y sueño**

El arte y el entretenimiento generan su universo de sentido y semántica donde se observan “otros órdenes de posibilidad (no confiables, insólitos artificiales)” (Luhmann, 1999, p. 11), los cuales son espacios que para operar presuponen que el observador sea capaz usar la imaginación para poder de reconocerlos como tales luego del cruce que va de la realidad real (con sus respectivas reglas, temas y expectativas) a la realidad de la ficción (igualmente con su propia reglamentación, temática y expectativas).

El límite que se cruza de una realidad a otra, puede estar indicado por una marca, ya sea física o espacial (la cancha del fútbol, el libro contenedor de una novela), o bien por una marca temporal (el silbido del inicio del juego), o bien social (los personajes de la representación teatral o performance que realizan su función o performance en la calle, por ejemplo).

Estas ficciones, lo que requieren, dice Luhmann (2000), más que reglas, son *informaciones* que el observador ha de procesar en sus particulares entendimientos, ya que cada quién entiende lo que entiende en la lectura que hace de las novelas o bien, en el uso de las piezas de entretenimiento. Dentro de cada una de ellas, en tanto obras de arte o en tanto piezas de entretenimiento, se producen distinciones de manera recursiva, se dan en relación unas a otras, se autolimitan recíprocamente, aunque permiten que se les ordenen según su propia secuencia o lógica en vista de resultados más o menos improbables.

Tales realidades, constituyen además su propia plausibilidad que fundamenta el hecho de que otras distinciones derivadas de ellas sean posibles y que hace que las acciones o los temas que ahí se presentan, sean entendidos en relación a otras acciones o temas. La semántica del arte, entonces, es algo así como el mar de temas, ideas y significados dados en un universo de ficción, de los que es posible referirse y aludir dentro del mismo universo simbólico del arte y el entretenimiento.

Pero también, la semántica es el marco de sentido cultural asentado en otros textos, libros o revistas, dentro del cual se presenta el fenómeno de la semántica en torno a Roberto Bolaño y sus obras *Los detectives salvajes* y *2666*: en 1998 aparece como novedad la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, la cual pasa a formar parte del acervo semántico de la sociedad moderna: se habla mucho de Bolaño el escritor chileno, vecindado en México primero y luego en España, como escritor carismático, mediático, famoso y de culto, se le llama el mejor de su generación, a *Los detectives* la mejor novela desde *Rayuela* y a *2666* la novela total de inicio del siglo XXI; se le concibe como un escritor del que vale la pena hablar, dedicarle tiempo a su lectura, tiempo a investigaciones sobre sus obras, reportajes, documentales, que vale la pena gastar dinero en la compra de sus libros, o correr el riesgo de robarlos. Con sus obras sucede lo mismo: es seleccionado como tema en los medios de comunicación de masas, en las noticias, reportajes y documentales; en las universidades y sus investigaciones; en la vida cotidiana y sus conversaciones; en la economía y las ganancias de sus mercados de las editoriales; en las campañas publicitarias de las librerías; en los grupos de intelectuales, sea para aprobarlo como gran escritor, sea para criticarlo por “sobrevalorado”.

Su obra y su vida son parte del acervo semántico de la literatura contemporánea, pero también de la semántica de los diferentes sistemas de función, así como también de la semántica de la vida cotidiana y su cultura popular.

### **3.6 Los límites ilimitados y fin (destrucción) del sistema del arte**

En su manera de ser el sistema del arte aspira a observar todo en el mundo desde su particular manera de hacerlo, dentro de su límite tiene su posibilidad de mirar el mundo artísticamente (así como la economía lo hace económicamente). Los límites del arte son ilimitados en el sentido temático y en el operativo. Las obras de arte han mostrado audacia de observación, autoobservación y de autodescripción como sistema de la sociedad.

El exterior de la forma (no podemos observar fuera del sistema), se mira artísticamente desde dentro, es decir, con comunicaciones artísticas. Lo fuera de sí mismo no tiene forma artística, sino solo

lo que produce operativamente, noveladamente en este caso, lo seleccionado en su pantalla. Fuera del repertorio de formas creadas históricamente, está el desierto irreductible de lo informe -para el arte-, el entorno en blanco sobre el cual se pueden trazar recortes, aunque también lo propio interno del arte puede verse como lienzo para trazar selecciones, autorreferencia (operativa y temática) y heterorreferencia (temática) se combinan constantemente.

El entorno del arte puede ser de dos tipos: tanto lo que existe fuera del sistema del arte, resto de los sistemas sociales incluyendo sistema psíquico, pero también lo que constituyen los materiales usados en él, ya que la madera no es arte, la pintura no es arte, los sonidos no son arte, el paisaje no es arte, las palabras no son arte, sino que son soporte material sobre el cual se aplican recortes (medios) usados en sus posibles combinaciones que dan lugar a las comunicaciones artísticas.

Ahora bien, cuando Luhmann nos dice que los límites del arte son ilimitados (2005) nos está señalando algo muy importante y estimulante para analizar ya que, por un lado, en el sentido de ilimitabilidad artística, prácticamente cualquier cosa puede ser usada por los artistas que, interesados en producir su arte, muchas veces no se detienen ante legalidades, moralidades o consideraciones sociales, las cuales son limitantes o posibilidades que más bien se encuentran en el entorno del sistema: el “entorno puede limitar o ampliar el ámbito de posibilidades operativas del sistema, pero esto no anula el hecho de que las operaciones sean producidas y conectadas mutuamente solo por y en el sistema”, (Corsi, et al, 1996, p. 37).

El hecho de esta aspiración de ilimitación operativa no quiere decir que el arte realice libremente o sin consecuencias no esperadas, sus obras. Sabemos de las exposiciones en las que se han usado piezas para las obras hechas con cadáveres humanos o de animales y que han causado reacciones morales y legales. Sabemos también de artistas plásticos que usan basura para instalar sus exposiciones que suscitan críticas sociológicas, como la del mismo Luhmann que, crítico frente a esto, en su teoría de la exclusión social, dice al respecto (enlistando las formas en que, paradójicamente, se incluye la exclusión):

Lo primero que llama la atención aquí es una especie de recuperación semántica y estética de la exclusión dentro del ámbito de la inclusión: una estética de la tardanza y el estancamiento; el cuidado desaliño en la presentación del propio cuerpo; la provocación consciente de la repulsa como arte del desenmascaramiento de la sociedad; y, no por último, la inclusión de la chatarra y la basura en exposiciones que pretenden ser valoradas como arte. Ahora bien, es

seguro que ni el «arte-chatarra» ni el «arte-basura» están destinados a aquellos seres humanos que han de vivir realmente entre y de la basura. Todo ello puede tener su valor como simbolización de la unidad de la diferencia entre inclusión y exclusión (Berriain y García, 1998, p. 179).

De modo que, al igual que el resto de los sistemas de función, el arte tiene aspiraciones de observación universales del mundo desde su especificidad operativa y de observación -reduciendo complejidad, se forma más complejidad-, ello no quiere decir la realización libre de dichas operaciones de observación, como acabamos de decir, el propio entorno ofrece limitaciones aunque también posibilidades de ampliar operativamente. Produce consecuencias no esperadas ni buscadas.

Ahora bien, una cosa es que algún sistema reaccione (se autoirrite) ante el ímpetu empeñado de la libertad artística, y otra cosa es cuando se atenta contra la autonomía operativa del arte, de la cual dependen las posibilidades de él como sistema. Cuando esto último llega a suceder, estamos ante la censura moral o política que constituyen comunicaciones externas al sistema del arte y que por lo mismo, en esos casos ya no se orienta la comprensión de la comunicación artística por la referencia de observación del arte, sino por referencia a códigos morales y de poder que buscan observar bajo el esquema de lo correcto o lo incorrecto, o bien, de conveniencia y no conveniencia.

Nuevamente Kundera y su concepción de la novela coincide con la forma novela que hemos extraído de la teoría de Luhmann, así también Roberto Bolaño muestra una conciencia y una posición semejante al respecto.

Para Kundera el fin de la novela acontece cuando ya no puede ocurrir por su propio asunto: “gran hazaña cognoscitiva” (Kundera, 1990, p. 31) de la existencia en el mundo. La ruptura de los límites acontece cuando se trastornan las operaciones comunicativas propias del sistema, Kundera atestigua haber visto dicho fin de la novela:

la muerte de la novela no es pues una idea fantástica. Ya se ha producido. Y ahora ya sabemos *cómo* se muere la novela: no desaparece, sale fuera de su historia. Su muerte se produce de forma suave, inadvertida y no escandaliza a nadie (Kundera, 1990, p. 21)<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> “Hace aproximadamente medio siglo que la historia de la novela se detuvo en el imperio del comunismo ruso (...), la verdad totalitaria excluye la relatividad, la duda, la interrogación y nunca puede conciliarse con lo que yo llamaría el espíritu de la novela. Aunque efectivamente, en el imperio ruso se continuaron produciendo novelas, estas novelas ya no prolongan la conquista del ser. No ponen al descubierto ninguna nueva parcela de la

Por su propia lógica interna, mientras siga la novela descubriendo categorías sobre aspectos que están cambiando constantemente la existencia del ser humano arrojado al mundo, puede seguir con su autopoiesis, con su clausura operativa y sus autorreferencias internas.

Por su parte, Roberto Bolaño, en *Entre paréntesis* (2004), libro compilatorio de sus columnas periodísticas y reseñas, así como también en varias de sus entrevistas, declara explícitamente la idea y principio de escritor, de que la actividad de escritor y poeta es distinta a la ideología política. Lejos de concebir su actividad como algo dado bajo la protección de una institución, o bien, como algo acorde a alguna postura política, la concibe como algo dado a “la intemperie”. Ve peligro en las relaciones cercanas con las instituciones políticas y sus funcionarios, el verdadero maestro, dice, es el vacío, el cual es, para él, el único mecenas. La literatura no sigue ningún otro principio que la propia literatura, incluso, señala Bolaño, si ello resulta en “joderle la existencia al lector” (Bolaño, 2004). Para la literatura los ideales no sirven, sostiene, sino la vida práctica dedicada a ella y como un asunto peligroso. Abordaremos todo esto de Bolaño en el siguiente capítulo.

### **3.7 Código del arte: se adapta/no se adapta**

En el capítulo anterior vimos que el código del arte no es el de belleza/fealdad, ya que dicha distinción más bien es un programa por medio del cual se pueden observar aspectos de la obra, entre otros. El código del arte, más bien se observa en la operación, y tiene que ver con la forma en que se construye operativamente la obra de arte que selecciona artificialmente los elementos que va a combinar. Así, el código del arte, mediante el cual reconoce internamente lo propio con lo cual ha de trabajar, es el del criterio técnico de *se adapta/no se adapta*, en referencia a los modos en que se va organizando internamente cada obra.

Los hechos “reales” que Roberto Bolaño vivió en México y que relata en *Los detectives salvajes*, ciertamente tuvieron significado para él en su vida -o sistema de interacción-, pero mientras no fueron traducidos -oferta de selección- a historias narradas y noveladas, quedaron en su universo privado del que solo él tuvo conciencia. Lo que tradujo a comunicaciones, ya fuera vivido mientras estuvo en México, o bien, lo que imaginó, lo que inventó o lo que recordó, fue seleccionado y pulido para ser comunicado por escrito según las reglas, parámetros o formas de la narrativa de la literatura

---

existencia; únicamente confirman lo que ya se ha dicho... al no descubrir nada, no participan ya en la *sucesión de descubrimientos* a los que llamo la historia de la novela [lado interno de la forma]; se sitúan *fuera* de esta historia, o bien son *novelas de después de la historia de la novela*” (Kundera, 1990, p. 20).

sustancial y que a él le interesaba actualizar, y según también las seleccionadas y escritas según las leyes que fue tomando su propia obra.

En una obra de arte como la novela se observan comunicaciones combinadas sin seguir otro parámetro más que la propia adecuación a sí misma (la cual es una gama no reducida a lo bello, lo agradable), no la adecuación a la vida real, a la historia real, a la vida ordinaria y sus parámetros y expectativas. Así es como observamos en *Los detectives salvajes* y en *2666*, realizar heterorreferencias a lugares, personas, situaciones de la realidad real, pero contenidas en formas que resultaron ser innovadoras respecto a lo que ya existía en el subsistema de la literatura y en el mercado del arte literario, dando lugar a la sensación interna para el lector, de ser tan verdadero aquello leído, al grado incluso, de convocar a los lectores de las historias contenidas en *Los detectives salvajes*, a ir a ver los lugares reales seleccionados en la novela<sup>81</sup>.

Observamos la conjunción de, por un lado, la existencia del sistema del arte con historia y acervo, el catálogo de temas y estilos, y por otro, la audacia de crear novedades con combinaciones singulares –bajo el criterio de si se adaptan entre ellas o no-, que aluden o se distinguen de lo ya existente, pero que logran enlazarse a un lenguaje no privado sino con la suficiente reiteración de sus formas literaria que lo hace poseer una identidad sistémica sin llegar a ser acotado, es decir, específico pero indeterminado. Se trata del seguimiento de las exigencias operativas del sistema del arte que demuestran los límites del sistema pero también sus posibilidades, es decir, las limitaciones de la forma específica del arte son la galaxia de sentido sobre la cual se observan y se agregan las novedades y las identidades.

### **3.8 Genio y sociedad**

Cómo reparte la naturaleza los talentos (para generar una idea) es algo que tal vez nunca lleguemos a saber, dice Max Weber en *La ciencia como vocación*<sup>82</sup> (1919), y junto con él George Steiner. Junto a la ciencia, la creación artística es igualmente compleja, porque incluso, ante la presencia de una gran sensibilidad se requiere, además, que la sociedad y sus estados internos, seleccionen esa serie de variaciones comunicativas que el artista ultrasensible -respecto a algo- ha arrojado a la comunicación-vida pública. Por eso es que para Luhmann, la obra de los grandes genios

---

<sup>81</sup> El libro *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño* (2010), de Gras Dunia y Meyer-Krentler Leonie, está dedicado a documentar fotográficamente los lugares reales seleccionados en dicha novela.

<sup>82</sup> Obra en la que se pregunta por la innovación en la ciencia y que compara con la innovación en el arte, ya luego de esta observación, como sabemos, señala la distinción entre estas dos esferas de la cultura.

es una selección que realiza la sociedad, como lo mencionamos en el capítulo pasado, a propósito la teoría deliberadamente anti humanista. De modo que junto a la sensibilidad del artista, se requiere un paso de transformación para poder ver una gran obra: “esa sensibilidad realzada, que responde a las menores diferencias de tono que son imperceptibles para un *sensorium* menos delicado... de ahí que el siguiente paso sea transformar esa sensibilidad artística en creatividad artística (Gombrich, 1997, pp. 207-208).

Se transforma por la vía del pulir el medio de comunicación-expresión, sean las tonalidades de una pintura, las capturas de una fotografía, las historias que interrogan algo de la existencia.

Los éxitos de artistas carismáticos podemos observarlos como el encuentro en forma de *coincidencia* entre un artista que ofrece en una actuación-comunicación que combina variedad y repetición a un público (editorial, crítico, amateur) que puede o no seleccionarla<sup>83</sup>, ante una generación que puede verse estimulada en demasía o no, ante un mercado de las editoriales que se ven autoirritadas económicamente o no, ante un gremio de estudiosos de la literatura que se verán estimulados para iniciar investigaciones o no. De ahí que los genios en la sociedad sean azares que una sociedad y sus sistemas selecciona justamente como genios y no como locos, o como desviados, o como ingenuos soñadores, o como impertinentes, que también son otra posibilidad que queda como preferencia no tomada por la sociedad y sus sistemas. Se requiere, entonces, de toda una serie de presupuestos estructurados del sistema del arte que hagan probable la aceptación como obra de arte.

Los descubrimientos tardíos de artistas que en vida no fueron vistos como geniales son casos que constituyen una posibilidad en la historia del arte. El hecho de encontrar nuevos casos de artistas

---

<sup>83</sup> El mismo Bolaño relata los rechazos que tuvo previamente su obra en varias editoriales:  
*Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik, Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... Todos los lectores... Todos los gerentes de ventas... Bajo el puente, mientras llueve, una oportunidad de oro para verme a mí mismo: como una culebra en el Polo Norte, pero escribiendo. Escribiendo poesía en el país de los imbéciles. Escribiendo con mi hijo en las rodillas. Escribiendo hasta que cae la noche con un estruendo de los mil demonios. Los demonios que han de llevarme al infierno, pero escribiendo.*  
(Mi carrera literaria, de Roberto Bolaño, en *La universidad desconocida*, 2007).

subvalorados hasta entonces, es posible pero gracias a la selección de la sociedad y sus sistemas, que contaban con otras características hasta cierto punto distintas a la contemporánea al artista. Dependen, pues, de otro estado de la sociedad que contará con otras posibilidades de selección de la obra del artista, con otra semántica y con otra estructura.

Entonces, con esta teoría que pone el acento en el estado en que se encuentra la sociedad y sus subsistemas, podemos observar que la aparición de genios es algo conformado por dos piezas: el artista que ofrece su variación usando su medio (con originalidad, maestría, sensibilidad y genialidad de observación de algo del mundo), y el sistema (y sus sistemas internos, arte, educación, mercado del arte, *mass media*) que lo selecciona en un encuentro a la mitad del camino entre uno y otro, una conjunción de dos partes: la que observa y selecciona, la sociedad, por un lado, y lo seleccionado –la obra atribuida a un artista-, por otro lado. No depende solo de la voluntad del artista y su esmero, por mayúsculo que sea, pero tampoco se logra mediante una fabricación social, digamos, de la publicidad masiva, de la conveniencia política de una posición en la sociedad, de los *mass media*, ni de una bendición religiosa. Se requiere la improbable coincidencia y sustento de ambos lados: la obra del artista y los sistemas. A medio camino los artistas no crean, sino descubren, arrojan ese descubrimiento y seducen, o no.

### **3.9 Entorno del arte y acoplamiento estructural**

Un frecuente mal entendimiento que acompaña las lecturas superficiales, prejuiciadas y/o perezosas hechas a la teoría de Luhmann, es el que entiende que solo el o los sistemas cerrados cuentan en la teoría de sistemas. Pero Luhmann plantea siempre que el sistema es una forma de dos lados, por lo tanto, tan importante es observar al sistema como al resto de la realidad –entorno- de la que se delimita y con la cual mantiene relaciones de diferencia y por medio de un acoplamiento estructural, así como de interpenetración, de prestaciones o de co-evolución.

Las relaciones que se conciben entre una y otra instancia no son ni lineales, ni causales unilaterales, vaya, ni siquiera de interdependencia. Aparecen en una relación más compleja entre una constante dependencia e independencia, seleccionadas así por un observador que se pregunta por ellas en cada caso y por un acoplamiento estructural que presupone ciertos requisitos materiales del entorno. Así, la idea que plantea de *solo el arte hace lo que hace el arte*, no debe ser entendida en el sentido unidireccional de un movimiento que va del sistema hacia el entorno, pero tampoco desde la



simplicidad de la idea del arte por el arte en el sentido de una aparente o supuesta independencia neutral total de los artistas o la aspiración a lograrlo (sin relación con el entorno).

Más bien, Luhmann explica que, ante la tautología que dicha frase encierra, el código que orienta la operación recursiva del sistema permite romperla y definir así lo que cuenta como arte y lo que no (sin confundir lo que son los problemas de referencia con los problemas de codificación), y mediante el despliegue flexible de sus programas, cada obra de arte es un programa completo del sistema del arte en el sentido en que cada obra contiene sus propias referencias e indicaciones para su comprensión comunicativa y su propia autodescripción como comunicación en la sociedad. El código, es un procesamiento más estable y tecnificado interno orientado a detectar lo que cuenta como *operación* del sistema y lo que no cuenta.

La serie de procesos de diferenciación sumamente sofisticados, complejos, procesos de reducción de complejidad, de autoirritación, de acoplamiento estructural, de autorreferencia/heterorreferencia e interpenetración, se encuentran en funcionamiento, de modo que las relaciones con el entorno no son causales<sup>84</sup> en la forma de determinación desde el exterior o del interior, no son ni unidireccionales, ni determinadas completamente por alguno de los lados de la forma: ni el sistema existe sin entorno, pero tampoco determinado por él; y por el otro lado, el entorno, que es siempre entorno para un sistema, no es pasivo, por decirlo así, respecto a un sistema operativo, sino que aquel le puede proporcionar elementos distinguidos y elegidos por el sistema para operar autónomamente. Este punto es importante dado que en la tradición sociológica que nos es familiar, el modelo de pensamiento veteroeuropeo nos había puesto en el camino de pensar en términos de causa-efecto, o bien, buscando relaciones de determinación unidireccional o bidireccional, como en el modelo materialista de causalidad económica e histórica, o bien a partir de esquemas de variables interdependientes, por más complejos que se planteen, como el del sistema ÁGIL de Parsons.

Ahora bien, lo que señala la teoría sistémica es que, una vez que: 1) la observación de algo es una distinción de un observador que distingue mediante sus operaciones de observación, lo que es sistema y lo que es entorno, no es un marcaje a priori ni trascendental; 2) lo que interesa conocer específicamente al investigador social, es *cómo es que funciona internamente* la red recursiva y

---

<sup>84</sup> El esquema causal es un esquema de la modernidad sumamente popularizado, y aunque es usado en la ciencia en modos sofisticados, no es el único esquema cognoscitivo. Junto a él se encuentran los esquemas evolutivos, los sistémicos o los interpretativos, por ejemplo.

operativa del sistema comunicación artística diferenciado y acoplado mediante sus estructuras a su entorno, para observar su observación y entender así su función específica en la sociedad, su reflexión y su prestación, y se centra en el sistema justamente porque en él se encuentra dicho esquema de observación del mundo, y porque en él existe toda una organización y estructura interna *distintiva* que a pesar de ser improbable, devino real, *¿cómo es posible que el subsistema de la literatura presente esta forma comunicativa y no otra?*; 3) sin embargo, para comprender esto también hay que observar sus requisitos de posibilidad mediante los conceptos que hablan de la relación del sistema diferenciado con el entorno: lo que existe en el entorno es complejidad compleja, distinta a la complejidad particularmente organizada y reducida que maneja un sistema, y que requiere precisamente ser reducida, organizada, vía una serie de distinciones estructuradas y no otras; 4) de modo que en el entorno se encuentran estímulos que pueden o no, devenir en información procesada por las estructuras del sistema que seleccionan algo para que pueda funcionar autopoieticamente y en estabilidad; y, 5) en el entorno del sistema general sociedad se encuentran, también, los requisitos materiales de distinto tipo: físicos, químicos, biológicos, psíquicos y sociales como el resto de las comunicaciones producidas por el resto de los sistemas sociales con sus respectivos entornos. Así, los sistemas psíquicos, los materiales de las obras de arte y el resto de sistemas, se encuentran como posibilidades de ser tematizadas o bien, como posibilidades ante las cuales el sistema se encuentra acoplado estructuralmente, de lo contrario no podrían existir.

Con cada uno de ellos observamos diferentes requisitos materiales de distinta índole: a) los sistemas psíquicos; b) el público espectador, que bajo la forma persona puede ser, o bien, la personificación de un observador profesional del arte o bien, de un observador común; c) los otros sistemas sociales de función, las organizaciones y de las interacciones; d) el soporte material de cada género: madera, pintura, sonidos, palabras, libros.

### **3.10 El arte y el resto de los sistemas**

Veamos específicamente las relaciones de diferencia entre el sistema del arte y cada uno de estos sistemas que habitan en su entorno.

**a) Sistemas psíquicos:** dentro de los diferentes elementos que distinguen al arte de otro tipo de comunicaciones, está la forma en que su comunicación realiza el acoplamiento con la conciencia, y esta forma es la que señala justamente la diferencia entre comunicación y conciencia, señala Luhmann (Luhmann, 2005), dado que el arte se desempeña como comunicación y sustituye al lenguaje

utilizando las percepciones de forma diferente a la práctica: la fascina y la retarda en demasía en comparación con la percepción de la vida cotidiana, la entretiene o la orienta hacia la propia autoobservación; cuando presupone la diferencia entre comunicación y consciencia logra ampliar a ésta hacia lo imaginario, lo sorpresivo, lo fantástico, lo simbólico, lo sensorial, y con esta posibilidad gatilla toda una serie de distinciones al interior de este sistema, formas infinitas, -ya sean interesantes o incluso aburridas para la consciencia. “Esta versión del problema de la información presupone <sujeitos>: identidades ficticias que producen la unidad de la historia contada y que al mismo tiempo posibilitan dar el salto a la identidad (siempre construida) personal del espectador” (Luhmann, 2000, p. 79).

Como la consciencia no se encuentra determinada ni acotada por la realidad real, digamos, inmediata, sino que aparece orientada hacia su propia autonomía operativa ocupada de mantener el límite ante el entorno turbulento, para ella es posible tanto el atender el momento práctico o bien el evadirse en ensoñaciones y sensaciones de cualquier tipo y en cualquier momento, y es justamente el arte, pero también el entretenimiento como programa dado en las novelas, los que presentan tipos de comunicación que le ofrecen esta posibilidad de autoirritación de la consciencia.

Específicamente la novela como obra de arte, le ofrece mediante una forma de autoobservación, la tematización de diferentes aspectos de la vida significativa de los lectores. Esto es lo que brinda: mediante su oferta de reducción de complejidad le brinda la posibilidad de arrojar luces significativas, positivas o negativas, sobre la posible oscuridad caótica o sin sentido de la existencia que las consciencias pueden llegar a experimentar, digamos, abrumadora o apabulladoramente. Si esto deviene en efectos terapéuticos, sucede así para una consciencia que en ese momento se autoirrita son esa sensibilidad confortable, pero lo mismo puede suceder en el dirección del desasosiego<sup>85</sup>.

Como venimos señalando con Kundera, la novela ofrece la posibilidad de significar categorías de la existencia en la modernidad. Cada lector con su singular estructura de personalidad, con su propio estado de ánimo, con su propio recorrido de autosocialización, selecciona a su modo lo que observa como variaciones significativas para producir información que usa en sus operaciones de consciencia: “Mediante acoplamientos estrictos de elementos de sentido se distinguen del medio

---

<sup>85</sup> Las novelas bien pueden orientar hacia experiencias desagradables, sean construidas así intencionalmente, como la novela *Menos que cero* (1985) del escritor estadounidense Bret Easton Ellis, o bien, porque así las selecciona en su estructura y momento la consciencia que las lee. Lo importante es que tiene la capacidad de activarla en sus diferentes posibilidades de experiencia.

sentido, que está siempre disponible para la selección de formas de la conciencia a modo de espacio combinatorio riquísimo en posibilidades propias” (Berriain y García, 1998, p. 236).

El arte es un sistema de comunicaciones que suscita intensamente la posibilidad de actitudes individualizadas, tanto por parte de la conciencia de los artistas creadores o ejecutores, como la de los diferentes espectadores-lectores. El sistema del arte es el sistema que procesa libertad de forma necesaria, de ese modo paradójico es que producen obras de arte como variaciones originales.

Dado que se sirve de la percepción y la imaginación, el arte suscita un entendimiento intuitivo (de ahí la posibilidad de comprensión más allá del nivel educativo, independiente del poder adquisitivo o la posición política) inicial y fundamentalmente. En la conciencia, donde opera la observación de los propios estados de conciencia, caben las infinitas posibilidades de comprensión y actitud individual, cada quien comprende lo que comprende, y cada quien imagina o percibe lo que imagina y percibe. Por medio de la fascinación que la comunicación de por sí produce sobre la conciencia, es capaz de gatillar informaciones propias y así mantenerse operando autopoieticamente.

A diferencia de algunos comentaristas de Luhmann que, hasta donde sabemos previamente a una investigación, afirman que en su libro sobre el arte, supuestamente no está clara la función del arte, Niels Werber afirma que es justamente en la comunicación de la diferencia entre la conciencia y la comunicación donde radica la función del arte:

La comunicación y la percepción se presuponen mutuamente, pero solo el sistema artístico se especializa en la observación de esta distinción. De manera similar, se podría decir que el funcionamiento orgánico del cuerpo siempre debe presuponerse cuando una persona se comunica [con el médico], pero solo la medicina se concentra en la observación de su funcionamiento. Luhmann cree que esta función es la función del sistema (Werber, 1996, p. 28).

Es decir, la comunicación artística es la que produce la sensación, la ilusión, de que públicamente, socialmente, se está ante una muestra externa de lo que se siente o se piensa internamente, sin embargo eso es justamente lo que existe fuera: una posible observación del interior. Considerar a artistas que sienten genuinamente gracias a la existencia del MCSG, es algo importante para la observación interna o externa del arte, aunque ese sentir sea solo lo comunicado públicamente, es decir comunicacionalmente, aunque con maestría en el manejo del medio. De ahí la importancia de percibir como genuino-interno lo que ofrece con sus comunicaciones-externas el

artista. Es gracias a dicho MCSG es que se acepta la oferta de actuación como gatillante de una vivencia.

**b) El público espectador:** es espectador del arte todo aquel que observe con sus distintas percepciones y con su capacidad imaginativa las observaciones del mundo que contienen las obras de arte. La forma persona, que es un andamiaje social que regula el comportamiento individual, organiza la manera en que aparecen básicamente dos tipos de personas observadoras del arte: los que aprecian y consumen arte (con dinero y con tiempo) por gusto y en ratos libres<sup>86</sup>, y los que lo hacen profesionalmente –que también supone que lo hacen por gusto y placer-, se acercan al arte en el marco de algún esquema social de observación que organiza su experiencia y que orienta la comunicación en enlaces recursivos resultado de su comprensión del arte, aprecian arte para comunicar sus apreciaciones.

En el caso del público en general, pueden tener instrucción sobre el arte o no, ello no limita para que comprenda con gusto, con placer y con imaginación, las obras de arte. Pero en el caso de los segundos se espera que efectivamente se formen en historia del arte, en teoría del arte y en comprensión de las formas combinadas, complicadas y en casos, difíciles de comprender en el enlace de sentido o en las referencias internas o externas, están entrenados, también, para manejar formatos en que presentan sus comunicaciones: saber escribir reseñas, dar entrevistas, traducir a un lenguaje entendible por el público al que se piensa llegar para dar información sobre la obra y sus logros o fracasos, -contextualizar la obra-, participar en coloquios, escribir artículos de crítica literaria en un diario nacional o en una revista arbitrada,

Las comunicaciones profesionales sobre el arte, aparecen organizadas en referencia a una determinada organización, hacia ésta es que aparece orientado el sentido de sus comunicaciones. Los críticos de arte, de cine, literarios, etcétera, comentan, presentan, contextualizan, rechazan o recomiendan obras de arte, estando situados en revistas, en suplementos, en galerías, en museos, en editoriales, en universidades, en asociaciones o consejos, recibiendo por ello recompensas materiales, simbólicas o meritorias. Por lo tanto se tratan de comunicaciones diferentes a las obras de arte. La suya se trata de una comunicación que versa *sobre* las obras pero que no observa el mundo como lo hacen ellas ni tampoco oculta su observación, como sí lo hacen ellas: “cada distinción se hace a sí misma invisible (y con ello simboliza al mundo) en la medida en que introduce lo distinto” (Luhmann,

---

<sup>86</sup> Libres porque así se tienen en la vida cotidiana o por que se busca hacerse de tiempo libre para leer novelas, para ir al museo, al concierto.

2005, p. 179), cada obra provoca al observador que exige ser observado, dice Luhmann, inhibiendo la observación de la observación. La crítica comunica sobre ello sin realizar estas formas, más bien realizando las comunicaciones de su organización.

Además de estos dos tipos de observadores, los propios artistas en ratos y alternadamente, miran sus obras y asumen por lo tanto la forma de observadores, y también son público observador de otros artistas, y también llegan comunicar sus críticas como críticos de arte pero justamente asumiendo esas formas comunicativas y no las de una obra de arte.

Localizada así, en el entorno, la crítica de arte ha co-evolucionado con el sistema del arte reduciendo complejidad ante las diversas obras, ya sea como mediadora, como valoradora, brindando información referencial sobre la tradición específica en la cual se puede colocar la obra de arte en comento, así como sus posibles enlaces recursivos, para quienes quieren observar dichas referencias y contextualizaciones. Un problema que tiene que ver con la crítica que se siente llamada a hacer historia, critica Luhmann, es cuando estas reducciones de complejidad son entendidas prescriptivamente, que es cuando encontramos personas que se sienten llamadas a ser críticos de arte, con supuesta autoridad.

Las relaciones son asimétricas: la crítica y las organizaciones entorno al arte están expectantes a cada paso que dan las obras, mientras que los artistas pueden o no considerarlas en algún momento sus observaciones, pueden incluirlas en la creación como en el ejemplo de Luhmann que muestra que se organizan exposiciones donde el tema es lo saturado de las galerías<sup>87</sup>. Pero la crítica tiene que estar atenta a las obras, a la historia del arte y al sistema del arte en su conjunto. Igualmente está atento el mercado del arte, el mercado de las editoriales, el mercado de la publicidad literaria, el de los medios de comunicación de masas y sus reportajes, reseñas, diarios, etcétera, los abogados de la propiedad intelectual y los derechos de autor, los censores políticos o morales religiosos, y los lectores de novelas. En el lado interno de la forma, éstos pueden ser tema para sus obras de arte, pero lo son tal como lo es cualquier otro elemento del mundo distinguido por ellas. En cambio, para éstos subsistemas y roles, las obras de arte son entorno altamente autoirritante para la propia actividad operativa.

---

<sup>87</sup> Como en el ejemplo del mismo Luhmann: se organizan exposiciones donde el tema de los artistas es lo saturado de las galerías.

Así como los artistas recurren libremente a la actividad de la crítica del arte, los lectores ordinarios lo hacen también, sin que ello sea necesario para la comprensión comunicativa del arte, ya que con o sin ella tendrán una comprensión no guiada por el criterio de la comprensión correcta o incorrecta ¿quién tiene la comprensión correcta de algo?, sino no por la comprensión dada por la síntesis de las tres selecciones (es suficiente con que comprenda la distinción entre el acto de comunicar y la información –me está contado una historia, me está mostrando un paisaje- dada por la obra y en la obra y que esta comprensión dé pie para más comprensión de la comunicación). Lo que sí es necesario para la comprensión es la intuición y la imaginación como actividad presupuesta en el público observador en general.

El lector en general, es el que termina de armar la comunicación y que recurre para ello a su percepción e imaginación, es la pieza necesaria, para que pueda darse la comunicación artística. El escritor presupone y busca que el lector esté interesado en su novela, busca fascinar a su interés al momento de leer. Así es su relación: no hay escritor sin público lector, y viceversa, pero ello no lleva a que el escritor-artista realice su obra pensando en el público pues no lo conoce, no sabe *qué hay detrás de la ventana*, como dice Bolaño. El cómo participa la percepción en la comunicación, eso es algo que corre por cuenta propia, el escritor solo ofrece variaciones comunicativas en:

La obra de arte [que] combina una multiplicidad de distinciones -¿cuántas?, ésta es solo una pregunta de la complejidad avasalladora. Colores, pesos, introducción de líneas, fondos y trasfondos; simultaneidad, o efectos cercanos o lejanos en los distintos tonos de la música; variedad de las perspectivas de caracteres distintos y la necesidad de lo aleatorio de lo que acontece en la novela (Luhmann, 1999, p. 17).

Observar las distinciones internas de cada obra es algo que se encuentra en el lado del entorno de la obra pero provocado por las combinaciones internas de ella, ya que, si bien el artista se esfuerza en mostrar tal o cual combinación de distinción que le interese, ello no garantiza que sea así visto por el público quien, más bien estará sensible a observar otras cosas.

Sin embargo, esta libertad de observación que estamos señalando no quiere decir que el arte sea subjetivo, sino todo lo contrario: aunque la experiencia del arte se vive internamente (ya que está diseñada para estimular en modos particulares a la conciencia), hay primacía de lo social ya que se requiere de la existencia estructurada, estabilizada y diferenciada, de la serie de presupuestos dados en la forma de: 1) la red recursiva que forman el universo total de obras de arte, que es el espacio

comunicativo y significativo en donde se presentan las variaciones comunicativas que adquieren sentido artístico, sin esta realidad de sentido artístico externa y reconocible, cada persona no podría tener su propia experiencia del arte; 2) del MCSG que es el arte; 3) del resto de sistemas que acontecen en su entorno como presupuestos; 4) del medio de comunicación que es la imprenta.

**c) Otros sistemas:** páginas atrás dijimos que los sistemas de función se ocupan de un problema de la sociedad. Pero los problemas son problemas para algún sistema de función que así los observa, son observaciones de un observador. En este caso, es la teoría de sistemas sociales la que observa que la estructura fundamental de la sociedad dividida en funciones asumidas por los sistemas, no significa que todos los problemas aparezcan cubiertos por algún sistema de función, sino que, incluso en ese esquema, cabe la posibilidad de que existan problemas de los cuales ningún sistema se esté ocupando, es decir, que aparezcan desordenados para el sistema sociedad en general, y que aparezcan en el entorno de todos los sistemas sin organización alguna, es decir, sin que ningún sistema los reduzca en su complejidad.

No existe una forma teleológica de cada sistema orientada a resolver por encargo de algún otro sistema, solo operan como lo han podido hacer según su recorrido evolutivo contingente. La evolución del sistema del arte no es paralela a la del sistema de la política ni a la de la economía, cada uno de ellos y los otros sistemas tuvieron sus propios tiempos y procesos no iguales al resto. De modo que su acoplamiento estructural de cada uno de ellos es resultado de su evolución no planeada. De modo que, lo que usa, presupone y requiere el sistema del arte de otros sistemas de función, es lo porque ha logrado seleccionar y estabilizar en su evolución, estructuras de selección que conectan unas formas comunicativas con otras novedosas aunque de un mismo tipo: comunicaciones ficticias y estimulantes de la conciencia sin la necesidad de usar lenguaje. Lo mismo del lado de los otros sistemas para con el arte.

Ante una economía ya desmoralizada, el arte “ofreció” unas obras observadas y comprendidas por ciertos mercaderes burgueses interesados en pinturas, principalmente, las cuales fueron seleccionadas por estos y sus comunicaciones económicas, les dieron rostro de mercancías y les pusieron precio. Se distinguió un mercado propio, el del arte y el de las empresas transportadoras y aseguradoras de obras de arte; otros empresarios encontraron en la publicación de libros un nicho de mercado: al comienzo las novelas se publicaban en capítulos aparecidos periódicamente, posteriormente se optó por la edición completa de las historias, los escritores enviaban sus textos esperando ser publicados por dichos medios, o un libro completo o en capítulos, y las múltiples



conciencias de hombres y mujeres interesados en leer dichas comunicaciones que versaban sobre temas con los cuales se podían identificar, interesar, reflexionar a partir de ello. Se comenzaron a distinguir nuevos roles dentro del sistema y sus organizaciones: los mecenas, los valuadores expertos, los críticos de arte, de pintura, de literatura, de música, los vendedores de libros o folletos, los impresores, los editores; se comenzaron a institucionalizar las organizaciones del tipo de las academias de arte y dramaturgia, los salones de exposiciones, las salas de conciertos, los teatros, los suplementos culturales.

Las recompensas materiales o simbólicas comenzaron a ser implementadas tanto por particulares amantes del arte o por fundaciones y asociaciones privadas o públicas, que lo hicieron buscando siempre tener algún prestigio que atrajera a los artistas y estos a su vez, comenzaron a buscarlos –dándoles prestigio-, sobre todo por las recompensas materiales económicas, ya que, ayer como hoy, se requería dinero para comer en la vida, por más bohemia que fuera. La relación de la economía con el arte puede ser observada así: el mercado del arte requiere de mercancías, aunque previamente valuadas por expertos conocedores del universo interno del arte, para venderlas o para asegurarlas; requiere músicos, cineastas, actores, obras nuevas, escritores que escriban literatura previamente valorada como buena, interesante o publicable; este tipo de comunicaciones es lo que al sistema economía le hace abrir la puerta de sus comunicaciones. A los artistas les interesa que financien sus proyectos, sus películas, sus producciones, acceder a becas para poder tener tiempo para escribir, por más bohemio o romántico que sea el artista. Buscan premios monetarios, mandan sus escritos a concursos de todo tipo, como Roberto Bolaño lo hizo, les interesa que una editorial los publique para comunicar su obra. Pero todo esto se encuentra en el entorno del sistema operativo, insistimos, pero como dice Luhmann, estos elementos no determinan donde saltará la liebre (Beriaín y García, 1998). En la medida en que las seleccionen como vivencias para ser comunicadas en su obra, dependerá de la elección del artista, o no, serán libres de ocuparse de ese tema de precariedad o abundancia económica u otro tema existencial.

Frente a la política, el arte puede elegirlo como tema de sus obras. Una vez seleccionado aparece la forma en que se presenta: denuncian el bombardeo que es tema de *El Garnica*, se colocan como partidarios del Franquismo con temas religiosos en plena Guerra Civil Española, narran episodios de guerras, combates, sucesos de abuso, de violaciones, de masacres, y eligen el cómo presentarlos en una combinación de selecciones que van entre la identidad del sistema del arte y la novedad y originalidad, es decir, teniendo como referencia al propio sistema del arte. Con las formas propias del

arte pueden hacer denuncias o críticas que con otros formas no se puede: con la ficción en forma de parodia se puede trastocar o invertir la realidad, los papeles, los personajes, las jerarquías y los órdenes de la realidad real; con la parodia y la ironía se pueden decir cosas de forma sutil gracias a la autonomía de la literaria que se vuelve el campo adecuado para ello; la novela que emplea dichas formas puede hacer críticas más amplias o profundas que mediante un discurso o un texto. La novela puede hacer retratos de personajes reales pero ficcionados, siempre. La novela histórica alberga muchos casos de temas políticos.

Del otro lado, aparece la política y su ejercicio del poder y sus decisiones vinculantes, aparece la política concentrada en el Estado nacional que distingue a la oposición y la política que se distingue de la administración pública. La política frente al arte puede usar a las obras de arte o las personalidades artísticas si le convienen, o bien puede censurarlas, perseguir artistas, proscribir obras, expulsar, exiliar, desaparecer o asesinar artistas. Es un sistema que puede romper la cerradura operativa del arte con la imposición de sus criterio y la limitación de los meros criterios artísticos; lo hace por medio del uso de redes comunicativas del tipo de amistades interesadas o red de corrupción que irrumpe el enlace comunicativo interno de cada sistema. El fin del arte entendido como su destrucción como sistema sucede cuando no puede realizar su operación específica, tal como ha acontecido en regímenes totalitarios del siglo XX, tal como hemos citado la apreciación de Milán Kundera con el testimonio del fin de la novela bajo el régimen soviético que prescribió políticamente lo que era arte y lo que no, que persiguió artistas, ensayistas, críticos del totalitarismo. El caso de la obra de Franz Kafka proscrita durante muchos años en Checoslovaquia es otro caso. La política de visos autoritarios, totalitarios y dictatoriales se autoirrita ante el arte que lo critica, trastoca sus criterios otorgando becas a artistas que son parte de la red de corrupción, por ejemplo.

Por otro lado, la política y su administración mantienen una relación con el arte a través de las políticas públicas en materia de cultura, de educación, de turismo y de arte. Por medio de una infraestructura que varía según cada país, los gobiernos establecen institutos y legislaciones orientados a la actividad artística, sea para gestionar, para preservar o para difundir obras de arte: organizan y auspician festivales de diversa índole (literarios, musicales), otorgan becas, crean escuelas, academias o conservatorios, establecen premios, resguardan archivos, edificios, construcciones o bibliotecas, administran, preservan o difunden obras personales de artistas o sus familias herederas que deciden depositar la obra en manos de alguna institución del Estado y no de privados. Realizan exposiciones, conciertos, proyectan películas, organizan recitales, organizan bienales, realizan

homenajes, declaran días dedicados al libro, establecen políticas y legislaciones que favorecen o disminuyen el acceso limitado o incluyente al arte y la cultura para sus ciudadanos, definen el carácter de gratuidad o no. Los diversos niveles gubernamentales nacionales o las instancias internacionales tipo la UNESCO, declaran patrimonio cultural de la nación a tal o cual objeto que tiene que ver con el arte, lo estético, lo tradicional o lo artesanal, sean estos objetos físicos o bien intangibles. Turísticamente se autoirritan de sus nativos y los bienes declarados patrimonio nacional. Así por ejemplo, el Gobierno de la Ciudad de México creó la iniciativa *Distrito Bolaño*, en 2017, en el que invita al recorrido que inicia en las calles República de Argentina y Donceles, y hace un recorrido por diversos puntos tematizados por Bolaño en *Los detectives salvajes*; y el Ayuntamiento de Banes, que declaró la *Ruta Roberto Bolaño* para conmemorar los diez años de su muerte, y que incluye 17 puntos y placas conmemorativas de donde el escritor vivió, murió, paseó o escribió, y que igualmente tematizó en sus textos, tanto ficcionales como de crítica literaria.

Particularmente, los artistas son muy sensibles a mantener el límite operativo con el entorno, sea económico o político. La conciencia de que se trata de actividades distintas parece estar presente en la comunicación operativa del arte.

Ante la ciencia, el arte se puede ver autoirritado por sus teorías, las vidas, los logros o los desafíos y los problemas dramáticos o biográficos de sus científicos, y los tematiza en sus obras, sea una novela, una película, un cuadro, ya sea para admirarlos, difundirlos o criticarlos. El arte, también puede aprovechar los adelantos tecnológicos desarrollados a partir de la ciencia aplicada. La ciencia de la sociedad, por su parte, toma como problema de investigación la obra de arte, como en esta tesis. Como dijimos al comienzo de esta investigación, se habla mucho de Roberto Bolaño en la sociedad, se tematiza por parte de los diferentes sistemas de función.

El derecho, por su parte, tiene un campo interno orientado a regular la actividad artística y sus relaciones con el exterior: los derechos de autor y todo lo relacionado con sus herencias y derechos de usufructo, protección de derechos y estipulación de obligaciones. Es una distinción del derecho que regula tanto sus relaciones con las herencias y con los estados, así como con las empresas de arte. Particularmente, el legado de Roberto Bolaño ha sido objeto de controversias llevadas a los juzgados en España, en donde su viuda Carolina López, entabló demandas contra el crítico literario y amigo de Bolaño, Ignacio Echevarría, y contra el editor de Anagrama, Jorge Herralde, ambos amigos íntimos del escritor. Igualmente contra la novia que Bolaño tuvo en los últimos seis años de su vida, Carmen Pérez. A ésta la demandó por atentados contra la intimidad de la familia. Y contra la periodista argentina,

avecindada en México, Mónica Maristain, por la publicación de una entrevista publicada como “La última entrevista a Roberto Bolaño” (2010). La sentencia fue emitida obligando a Echeverría a pagar una suma de euros a la viuda, y obligando a Carmen Pérez a no mencionar la relación que tuvo con el escritor. Igualmente, el derecho ha protegido la administración de la viuda sobre la obra y archivo del escritor, y ha permitido la posterior publicación de textos inéditos de Bolaño que han aparecido en Alfaguara. Estos pleitos igualmente han sido objeto de la publicación de la prensa sensacionalista y cultural interesada en el tema.

Lo que es importante resaltar de este listado de posibles relaciones de diferencia entre sistemas, es que a la obra escrita de Roberto Bolaño ningún sistema diferente al del subsistema de la literatura le definió la forma de observación, ni la de la combinación original de sus selecciones escritas, ni la posibilidad de enlace recursivo, sino solo el universo literario ya existente tal como él los observó, y esto fue a modo del lienzo blanco en el que decidió trazar recortes. Solo el universo literario lo sedujo personal y misteriosamente<sup>88</sup> al ponerle la experiencia de la aventura práctica (sin idearios). El entorno está disponible para la escritura literaria, para las decisiones de escribir profesionalmente.

Entiéndase bien, los acontecimientos políticos del golpe de estado chileno de 1971, si bien fueron un acontecimiento verídico y de fuerza violenta, no determinaron su decisión de volverse escritor ni de escribir sobre el mismo golpe, si así fuera, no solo él sino el resto de jóvenes chilenos que lo vivieron habrían tomado dicha decisión y no fue así, solo él se volvió escritor pero fue gracias a una serie de contingencias y posibilidades estructuradas que operaron azarosamente en él en su autosocialización. Si Roberto Bolaño lo eligió como tema de varios de sus escritos, dichos acontecimientos fueron en heterorreferencia temática, no operativa.

Y ni el sistema económico, ni el sistema jurídico, ni el sistema político, ni el familiar, definieron ni sus intereses, ni sus estilos de re-escritura novelada, ni sus temas significativos, ni sus citas de referencia intertextual, ni sus inicios arbitrarios, o sus finales elegidos, todo ello fue elegidos por él en tanto que los consideró y comprendió apropiados -acoplados internamente- para formar un texto llamado *Los detectives salvajes*, o *2666*, siguiendo como único criterio de observación y construcción operativa el de la literatura y sus elementos, desde su canon personal, es decir, desde su bagaje literario, bastante amplio según señalan los lectores profesionales, que orientó la construcción de sus

---

<sup>88</sup> Decimos misteriosamente por la imposibilidad de conocer su conciencia y los momentos biográficos e inconscientes que definen una decisión vital de este tipo. A menos que esté expresado por él en alguna entrevistas o escrito pero no de ficción, podemos observar la cadena de selección de motivos que él arroja en esa entrevista o en ese escrito. Son selecciones.

ficciones, siendo él libre de elegir temas internos de la historia de la novela conjugados con temas externos, es decir, temas tomados de experiencias de su vida, y siguiendo la ley de la forma interna de cada novela para colocarlos en entramados de escritos originales e interesantes para los lectores. En la conjugación entre lo externo y lo interno del sistema existe una mayor sensibilidad hacia el entorno interno del subsistema literatura.

Ahora bien, dejamos al final al sistema de los medios de comunicación de masas, pues la comunicación del entretenimiento tiene una particular relación de acoplamiento y prestaciones con el sistema del arte, así como un particular uso de la comunicación dirigida a la autoobservación de la consciencia y la individuación que lo asemejan al modo en que la comunicación del arte tiene, aunque sin perder los límites como sistemas operativos entre ambos. Veamos.

Los medios de comunicación de masas también son un sistema de función, por lo tanto, sus comunicaciones constituyen una galaxia de sentido diferenciado que emplea como medio material para la difusión a las cuestiones técnicas y digitales; se encuentra orientado por su código propio, que es el que le brinda los criterios de organización interna, publicable/no publicable. Con sus tres programas operativos, las noticias y reportajes, la publicidad y el entretenimiento (Luhmann, 2000), realiza selecciones heterorreferenciales sobre su entorno. Se trata de otro sistema al cual le interesa tanto la vida como las obras de los artistas; se autoirritan frente a las pinturas, los conciertos, las novelas, etcétera, y los transmiten en televisión, los seleccionan en documentales, los difunden en programas de radio. Los escritores presuponen la impresión de los libros para poder difundir su obra y hacerse leer.

Los medios de masas se pueden fascinar ante las personalidades observadas como carismáticas por sus formatos altamente personalizados, y pueden dejarse arrastrar por esa fascinación, pueden también ser sensibles a la popularidad de un escritor como Bolaño y contribuir a la creación de un “mito”, así aparece el fenómeno del *boom* Bolaño: Roberto Bolaño no necesitó ser parte del *boom* latinoamericano, él solo ha sido un *boom*. Así, el fenómeno de popularidad de Roberto Bolaño es tematizado al interior de las mismas publicaciones sobre el autor.

En este momento, 2021, pero también antes, dada la cantidad enorme de publicaciones sobre Roberto Bolaño resulta imposible seguir todas las noticias o documentaciones, sean en el formato escrito o electrónico. El fenómeno del internet incrementa aún más la reproducción comunicativa sobre Bolaño. Blogs, canales de vídeos, diarios electrónicos, portales institucionales, de periódicos, las

redes sociales (hay cuentas de Facebook a nombre de Roberto Bolaño, de *Los detectives salvajes*, del Archivo Bolaño), documentales en línea, el libro *Bolaño Salvaje* viene acompañado de un disco con un documental del mismo nombre. Son comunicaciones que se distinguen de las académicas del tipo de revistas arbitradas, de las revistas no arbitradas pero académicas, de libros completos dedicados a Bolaño o a su obra, sean de autoría colectiva o personal.

Este sistema de función emplea y genera una propia forma de comunicación y su propia información, al igual que el resto de sistemas. Su función es la de “dirigir la autoobservación del sistema de la sociedad” (Luhmann, 2002, p. 139). Particularmente el programa del entretenimiento, logra dirigir la autoobservación del propio lector ubicado en la sociedad por medio de un constante paso de la autorreferencia (consciencia individual) a la heterorreferencia (lo que está leyendo). Reduce complejidad orientado por su código.

Dentro de este programa, la teoría luhmanniana ubica a las novelas (y las películas) como generadoras de una realidad ficticia colectivamente compartida, y más que eso, sostenida por la misma sociedad, sus sistemas y sus respectivas estructuras, a tal grado que se encuentra en un estado estable de la cultura (Luhmann, 2000, p. 81). Y con una importancia que vale la pena destacar: considera que el entretenimiento hace lo que en su tiempo hicieron los mitos respecto a la autoobservación individual, esto es:

En la medida en que es ofrecido desde afuera, a la activación de lo que cada quien experimenta por sí mismo”, [el entretenimiento está orientado] “a la activación de lo esperado, de lo temido, de lo olvidado –lo que en su tiempo fueron los mitos-. Aquello por lo que siempre suspiraron los románticos cuando pretendieron crear <una nueva mitología>, esto ha sido conseguido en las formas de entretenimiento de los medios de comunicación de masas. El entretenimiento reimpregna lo que, así y todo es. Y como es usual, aquí también, las prestaciones de la memoria están conectadas con el aprendizaje (Luhmann, 2000, p. 86).

De ahí la importancia y profundidad con que las personas llegan a autoincluirse en esta forma de comunicación, siempre y cuando así lo decidan, ya que en ellas es posible encontrar oportunidades variadas para la individuación ya que la comunicación “hace posible utilizar la distancia entre la realidad y la gran libertad de la literatura de ficción que, aunque ficticia, posibilita el que el lector pudiera sacar consecuencias sobre el conocimiento del mundo y sobre su propia vida” (Luhmann, 2000, pp. 81, 82).

La posibilidad de la autosocialización desde el yo individual o sistema psíquico, al cual el sistema social no determina, aparece gracias a que:

La forma artística de la novela y sus derivadas formas ficcionales en el entretenimiento preñado de emoción, hace referencia a individuos cuya identidad no está referida al abolengo, sino que es necesario que ellos mismos lleven a cabo una propia presentación. Una socialización abierta referida a la congruencia con <valores internos> y a seguridades puestas en tierra, que parece empezó con los estratos burgueses del siglo XVIII, ahora se ha vuelto indispensable. Cada uno se encuentra a sí mismo como alguien que ha nacido para determinar (o dejar determinar) su vida como en un juego <*of which neither he nor any one else back to the beginning of time knew the roles or the risks or the stakes*>. De esta manera, se vuelve cercana la tentación de experimentar consigo mismo a través de realidades virtuales –al menos en la propia imaginación, de la que cada uno puede desconectarse cuando quiera (Luhmann, 2000, pp. 87-88).

De modo que es, por decirlo así, un espacio de sentido apropiado para una autoconstrucción identitaria, una reflexión situada y una posibilidad de autotematización ante lo ahí ofrecido en la lectura y que ya no entiende dicha posibilidad como dado desde el abolengo, sino desde la propia existencia de ser humano arrojado al mundo, con sus propios riesgos tomados y sus propios roles ejercidos, y que quedará abierto a cada posible y diferente comprensión en el fuero interno inaccesible:

Lo que acontece en el interior del espectador individual... es al final de cuentas inobservable y no se puede controlar desde los medios de comunicación de masas, echando mano de programas. Los efectos psicológicos son tan excesivamente complejos, indeterminados y diversos, que no es posible agruparlos dentro de la comunicación producida por los *mass media*. Más bien lo que acontece es que cada operación que transcurre en el plano ficticio de la imaginación lleva aparejada una heterorreferencia, es decir: una referencia a la realidad real valorada conscientemente y que permanece como tema de todo acto comunicativo. Esta direccionalidad de la distinción hacia la realidad real y hacia la realidad ficticia es lo que hace que se produzca el valor del entretenimiento (y en eso las formas del entretenimiento se diferencian sustancialmente) es que se produce el permanente estar atrayendo a referencias del mundo: para afirmarlo o para rechazarlo, con la correspondiente carga de inseguridad

sobre el desenlace o con la seguridad pacificadora de que <a mi no me puede suceder algo así> (Luhmann, 2000, pp. 89-90).

La identidad individual así lograda, “no se debe (ni se puede comunicar). Por consiguiente no puede consistir en algo fijo” (Luhmann, p. 2000, 91).

Los fenómenos de afecto involucrados respecto a diferentes tipos de súper héroes, sean de tiras cómicas o escritores serios, constituyen recortes de la comunicación y oportunidades para la propia autorreferencia abierta a la autosocialización. Así, dice Luhmann, “el entretenimiento regula la inclusión y la exclusión, por lo menos del lado del sujeto” (Luhmann, 2000, p. 92), al cual también se le presenta la elección de generar su propia identidad.

La forma novela, tanto como obra de arte como de pieza de entretenimiento, están constituidas por una serie de informaciones ofrecidas a la conciencia de tal modo que entrena en aprender a observar las observaciones de los personajes y sus situaciones, así como sus acciones, y lo hacen en una constante autorreferencia y heterorreferencia puestas para su libre comprensión de lo leído, así usan su propia situación para identificarse con lo leído, para compararse y distinguirse –tal vez en el modo de a mi no me pasa igual-. Esto es posible gracias al tránsito que se puede hacer por parte del observador-lector, de una realidad real a la realidad ficticia contenida y sostenida por el universo literario estabilizado en la cultura.

En ambas formas de novela, las distinciones puestas narrativamente por el autor, conforman entramados que producen su propia plausibilidad, así como su constante renovación de seguridad, inseguridad de las situaciones problemáticas y sus soluciones.

La autotensión y autoproducción de misterio, se resuelven con manejos del tiempo, se da información seleccionada del pasado de los protagonistas, o bien, se revelan posibles soluciones de la trama, pero vaya, la solución se coloca en el pasado, o bien, en el caso de dejarla abierta al futuro, justamente hace que sea el lector quien llene con su imaginación lo sugerido. Con ayuda de estas diferencias (de personajes, sus acciones, sus situaciones), dice Luhmann, puede delimitarse una realidad especial de entretenimiento que implica en demasía a lector, ya que se trata de una forma de comunicación dirigida a la actividad de su conciencia, esto es compartido por ambas formas de novela.



Ahora bien, pareciera ser que Luhmann sitúa la diferencia entre la novela como obra de arte de la novela como entretenimiento, en cuanto que señala que éste no da ocasión a que se responda a la comunicación, sino que se concentre en la vivencia y en los motivos de las personas mostradas, es decir, que observe sus observaciones (Luhmann, 2000), pero solo como entretenimiento, entonces:

El problema de la autenticidad, propio de la obra de arte, no aparece en primer plano. La novela como forma perteneciente al arte, a mediados del siglo XIX, con Flaubert en *L'education sentimentale* y con Melville en *The Confidence Man*, se aleja del campo del entretenimiento y lo descarga en los medios de comunicación para las masas (Luhmann, 2000, p. 84).

Además, en otro lugar, Luhmann ya nos había señalado la estructura ornamental de referencias como algo propio de la obra de arte, misma que se presenta así para un observador que puede distinguirlas o no, como también lo explica Rosa Montero cuando habla de la diferencia entre el mero plagio y el enlace de referencia con el cual el segundo autor puede hacer algo distinto en su propia historia. Dicha estructura ornamental de referencias, decíamos, se encuentra desarrollada a niveles de sofisticación en enlaces del tipo del arte de la filigrana. El crítico literario, Darío García Luzon (2015), realiza una lectura de *Los detectives salvajes* a partir de la idea de que, en esta obra están contenidas una serie de finas referencias hacia *El Quijote*, toda vez que afirma que ésta obra arquetípica:

De la novela moderna ha favorecido la lectura en filigrana de sus códigos narrativos en un número considerable de obras posteriores... El enlace que hace Bolaño con la clásica historia de Don Quijote, es... en el sentido quijotesco en *Los detectives*... nos motiva a relacionar la condición de caballero andante con la de poeta, atribuible al conjunto de los real-visceralistas. En cada caso esta categoría pudiera considerar, además de la ambivalencia que le concede el reiterado cuestionamiento por parte de los otros, el hecho de fundar sus acciones en una experiencia lectora que parece conminar a una rebelión y que adquiere en ellos el signo de una demanda ontológica absolutamente desacostumbrada: un acto de justicia superior a la ley, una vivencia poética superior a la palabra. Lendoiro, abogado y poeta, lector de primeras ediciones de poesía decimonónica española, en un momento de su tribulación confiesa el desprecio que le tenía Belano como poeta, y lo acepta además como un desprecio legítimo. El origen de esa animadversión no solo remite a una insobornable sinceridad quijotesca por parte de Belano. Los verdaderos enemigos de los real-visceralistas serían aquellos poetas limitados al

plano estrictamente verbal de la poesía, mientras ellos, fuera de los círculos de poder literario detentados por estos, aspiran, sobre todo, a vivirla (García Luzón, 2015, p. 84).

Ver o no ver estos posibles enlaces de una obra contemporánea con una obra clásica, con el mismo prototipo de la novela que es *El Quijote*, es una posibilidad del observador. De este modo, la diferencia entre una forma y otra, lo que cuenta para un sistema y otro, está puesta por un observador que, bien puede estar informado para ver la referencia estética o puede no verla y en este segundo caso puede solo entretenerse con la sola historia orientada por la heterorreferencia que el lector disponga, aunque en ambas puede orientarse hacia la propia vida. Y en esta pregunta de qué observador y desde cuál esquema de observación es que realiza la lectura, la selección operativa que haga un sistema por medio de sus operaciones, no limita para que otro sistema realice la suya propia.

Teorizado así como lo hace Luhmann, de que el arte es un sistema de comunicación que procesa sentido en su propia forma, con sus propias posibilidades de inclusión comunicativa, las obras de arte, dependiendo del medio que usan y que se ha condensado en acervos culturales de diferente tipo, dichas obras no solo se encuentran en los recintos acostumbrados nada más, museos, salas de música, galerías, sino que también pueden estar en contenidos en libros vendidos en puestos de periódicos.

El observador sensibilizado o iniciado en el acervo previo, puede ser un visitante no profesional del arte en una exposición de arte moderno, puede ser un profesor de historia del arte, puede ser un articulista de la sección de vanguardias en una revista especializada, puede ser toda una teoría estética, puede ser un historiador del arte escribiendo sobre el arte en el periodo entre guerras, o puede ser un artista que con su operación comunicativa distingue un lado y deja fuera todo lo demás, y también puede ser la teoría de sistemas ocupada del sistema del arte y del arte como entretenimiento.

Todas estas son comunicaciones que se encuentran orientadas por un contexto de sentido diferenciado; son distinciones orientadas por un esquema de observación particular que define el sentido de tanto de la pregunta como de la respuesta, y en cada uno de ellos existen formas articuladas previamente operando que hacen que no cualquier respuesta quepa en ellas. No es algo definido apriorísticamente ni por nadie en particular que pudiese sentirse llamado a declarar lo que cuenta y lo que no cuenta para cada sistema involucrado, son los sistemas los que, por decirlo así, responden por medio de una autoirritación operativa.

Seguido de este acotamiento general viene afirmación específica de que, por un lado, solo el arte como sistema define lo que es el arte como comunicación cuando reconoce una forma de comunicación que observa el mundo en el mismo modo, dado que es el sistema social que asume ese problema mediante sus operaciones, en este sentido su reclamo de lo que es suyo y lo que no, es mediante sus operaciones: las obras de arte.

Por otro lado, el entretenimiento como comunicación es definido como programa flexible por parte de los *mass media*, en este sentido su reclamo es por medio de sus propios programas que flexibilizan el código rígido de *información publicable/información no publicable*, es decir, mediante sus criterios de difusión masiva orientadas hacia el proveimiento de información (para potenciales lectores de novelas, en nuestro caso) que entretiene. Nuestra teoría de sistemas responde que es una pregunta que suscita respuestas que se definen en la sociedad y mediante sus diferentes sistemas y procesos.

Y antes de pensar en que existe una respuesta acabada o con miras a tener una sola respuesta satisfactoria, habría que considerar que lo que cuenta como arte “no se trata de un problema que podría ser resuelto con la consecuencia de que después ya no habría problema [o pregunta]. Se trata más bien de una provocación para emprender la búsqueda de sentido y para lo cual las mismas obras de arte tienen preestablecidas más bien limitaciones y no necesariamente resultados” (Luhmann; 2005); pero obsérvese que dentro de estas limitaciones también están sus posibilidades que son las que provocan la búsqueda de sentido en una forma abierta pero acotada al mismo tiempo, usando como medio comunicativo un objeto o una situación artística, los cuales son producidos con esa intencionalidad, no son naturales ni cotidianos, por lo tanto se distinguen del resto de los objetos o situaciones con significado, uso y entendimiento distinto al ordinario, salen de la cotidianidad.

En algunos casos, a pesar de incluir o de estar conformadas por objetos o materiales ordinarios-naturales, dichos objetos que le sirven de medio de sentido para su comunicación artística, es decir, dejan de ser vistos como objetos cotidianos y como medios para el arte. Cuando se mira una pintura no se mira la tela o los colores por separado, sino se observa un cuadro que contiene integrados (unidad diferenciada interna y externamente) dichos medios que son el lienzo y los colores, en formas singulares. Un cuadro no es un lienzo aunque lo usa, un cuadro no son colores aunque los usa, un poema no es una frase aunque la usa:

Los medios del arte son... sus distinciones. No se dejan abstraer, ni desde el punto de vista temporal (como preparación del proceso de producción), ni tampoco desde el punto de vista material (como partes de las obras). Y socialmente existe acuerdo cuando el artista y otros espectadores prestan atención a este medio y se orientan según sus indicaciones. Solo entonces se decide una obra como obra de arte (Luhmann, 1999, p.21).

Esta obra singular es observada así, siguiendo sus indicaciones que ella misma pone, no las indicaciones que la vida cotidiana define, esta es la aspiración de cada obra: lograr ser vista como obra y no como cosa. Si lo logra lo es siendo parte del sistema amplio del arte, el universo *imaginario* en donde una obra se distingue de otras obras, en donde se forma un circuito recursivo conformado tanto por las obras consolidadas como por las no tan consolidadas pero que también forman parte de la red recursiva de comunicaciones susceptibles de ser observadas, y en donde el criterio de observación, definido por *el arte como medio de comunicación simbólicamente generalizado*, consiste en entender que lo que se tiene en frente de sí o en los oídos, es una realidad ficticia, artística, artificial, simbólica, estética, que suscita vivencias internas, sin apelar a reglas o leyes del mundo real. Esta autonomía de sentido del arte, es semejante a la autonomía de sentido ficticio que se observa en el entretenimiento como programa de los medios de masas.

Sin embargo, respecto al tema del entretenimiento, ciertamente hemos de observar que, a pesar del humor característico de Luhmann, que apunta hacia un cierto grado de ligereza para con el objeto de estudio<sup>89</sup>, no se observa así en su tratamiento de dicho tema, al cual describe desde una seriedad no acostumbrada en él. Pareciera tener una postura más, directa, digamos, frente a este fenómeno, pues da la impresión de que Luhmann mismo consigue su propia autoidentidad fuera de las oportunidades de diversión que el entretenimiento brinda. Esta es nuestra lectura, y nos acerca a la crítica que sobre sistema del arte realiza Niels Werber (1996) y que nos ayuda a clarificar dicha diferencia entre formas que puede llegar a tener la novela.

### **3.11 Entretenimiento moderno y el insoportable tedio de la sociedad**

---

<sup>89</sup> "Dentro del mundo científico alemán en general, y en la Escuela de Frankfurt en particular, me irrita esa carencia de sentido del humor, esa, por decirlo así, directa relación con las cosas, ese estar a favor o en contra que no admite matices. Una ligera distancia puede ser también una cosa de gusto" (Luhmann como se citó en Beriaín, 1999). Aunque ciertamente Luhmann siempre considera los matices de sus afirmaciones, señala lo ridículo que puede llegar a ser la imitación en la vida de las personas de lo ficticio.

El entretenimiento moderno es, también, un tipo de comunicación con diferentes maneras de realizarse como programa: interactivas, organizacionales, lúdicas, mediáticas, ficticias, etcétera, y es posible gracias a su operación como un consumo práctico del tiempo libre: se requiere tener tiempo libre para cubrirlo, es decir, qué irónicamente el ocio es una actividad práctica. Nos dice Niels Werber (1996), al ser un tipo de comunicación dada como operación dentro de un sistema, el ocio moderno no es como el ocio de la nobleza de otras épocas, ni como el ocio feliz y complaciente de los dioses del Olimpo, tampoco es algo exclusivo de una clase social ni es una experiencia necesariamente agradable, racional o moral.

Dejó de ser algo vivido solo por la nobleza para poder ser experimentado por el resto de las nuevas clases sociales en la medida en que el trabajo para ganar el pan convive, cierto que en diferentes proporciones, con el tiempo que queda libre de esos tiempos de trabajo, ya sea remunerado o no.

El ocio se comenzó a presentar como amenaza en los casos en los que no se le atendía y se presenta, entonces, en forma de insoportable aburrimiento. La generalización de dicha amenaza, hizo que se le respondiera con entretenimiento y en su evolución la economía fue distinguiendo toda una industria del entretenimiento que justamente asumió el problema del aburrimiento en la vida cotidiana de manera amplia utilizando los medios materiales para esta comunicación específica: cartas, dominó, ajedrez, carreras de caballos, ferias.

Como posibilidad de la existencia en la modernidad, el aburrimiento es la experiencia de no poder reducir complejidad con alguna actividad organizada que fascine y de este modo concentre a la consciencia en algo no cotidiano. Tan insoportable es el dolor como lo es también el aburrimiento o su sola amenaza: el tedio, el hastío, -recordemos el *spleen* como el tormento decimonónico burgués-, han sido formas prevalecientes que la testimonian. Pero aunque ambas son experiencias de la modernidad, pareciera ser que el aburrimiento es peor que el dolor, toda vez que ante éste se puede llegar incluso a ser adicto, no así con el aburrimiento, hay personas adictas al dolor pero no hay personas adictas al aburrimiento.

El aburrimiento está tan presente como amenaza de experiencia en la vida de la sociedad funcionalmente diferenciada, es decir, en la vida en la que ya no hay una narrativa tradicional que organice la subjetividad, que hay quien se casa por aburrimiento, hay quien incluso mata por

aburrimiento: *¿Por qué mató a sus víctimas? Por aburrimiento*<sup>90</sup>. Se trata de la experiencia insoportable y pesada para aquella persona que no logra reducir complejidad, de ahí que el entretenimiento –producido con cualquier actividad, incluyendo las inmorales y las criminales-, haga más ligera la existencia, mientras se llega a su fin. La ligereza es un atributo y característica del entretenimiento, es fácil distraerse, es fácil entretenerse con cualquier cosa cuando se está cansado de algo; la ligereza puede ser un vicio según la personalidad, como lo es también la pesadez, las diferentes psicopatologías nos han enseñado cómo es que hay personas adictas a algún tipo dolor. Además de lograr hacer la vida ligera y llevadera, el entretenimiento en algunas de sus formas, tiene el atributo de involucrar la sensibilidad personal mediante la individualización de la identidad que ya mencionamos. Como comunicación que usa un medio tecnológico visual o sonoro, –un libro, un videocassette, la radio, el baile-, lo que ofrece es abundante información que no requiere ser respondida necesariamente (se puede bailar en solitario), dicha información es procesada individual y sensiblemente, toca las distinciones de la biografía personal y de la autoobservación como dice Luhmann.

Al gatillar la imaginación, la percepción, la emotividad y la sensibilidad de la conciencia personal, de manera semejante pero distinta al arte porque este requiere la observación del enlace recursivo a su interior, el entretenimiento da lugar a una organización de la complejidad personal en términos de las posibilidades de la propia biografía individual y sus estados de ánimo que quedan en la memoria personal: los juegos y juguetes de la infancia que tanta nostalgia producen cuando se revisitan, son tan emotivos como cuando se reencuentra con las estaciones de radio con las se crece, con sus locutores, ventanillas y comerciales, por ejemplo; como cuando se vuelve a ver películas y sus actores de moda con los que se crece; tal y como sucede también con los programas y series de televisión, los grupos pop que se distinguen selectivamente en la memoria personal. La frase *esas-soncanciones-de-mi-época* aparece en la vida de las personas adultas del siglo XX y es memoria del entretenimiento pasado, que, cuando estuvo en presente tuvo forma de juventud y de infancia lúdicas y ligeras. La nostalgia como emoción atiende a épocas personales habitadas por formas comunicativas entretenidas y revestidas de cierta estética sonora o visual.

El inventario de formas en que se da el entretenimiento actual es extenso, podríamos decir que in-enlistable, también. Entre ellas podemos observar al medio de comunicación de masas que lo

---

<sup>90</sup> El enfermero alemán, Niels Hogël, llevaba a sus pacientes al paro cardiaco para intentar revivirlos o verlos morir, así se entretenía, confesó. Fue acusado de 85 muertes, según nota de la Redacción de la BBC News (2017).

programa (radio, cine, etc.), aunque también, al entretenimiento que puede tener forma práctica de juego con objetos, o juegos de interacción de niños tomados de la mano en círculos, puede tener la forma de comunicaciones que usan a las estaciones de radio como medio, a las caricaturas y a los programas de estrellas juveniles las cuales hacen que pululen hombres y mujeres que enamoran a sus admiradores, y sin conocerlos; inundan de emoción a los pubertos y adolescentes, los cuales aman sin que sea requisito conocerlos en la vida real, sin el requisito de la interacción ya que lo que ofrecen son modelos susceptibles de ser comprendidas a partir de la propia vida. Los videojuegos, salas de cine, ferias, convenciones de cualquier cosa, crucigramas de los periódicos, son actividades de entretenimiento entre un sinfín de evoluciones de la comunicación presentes en cotidianidad gracias a su adaptación a medios electrónicos y tecnológicos.

Como decimos arriba, el entretenimiento es ligero sí, pero contrariamente a lo que pudiera pensarse de la ligereza, no por ello es irrelevante para la sociedad, y no por ser comunicación en el medio de la ficción, es irreal. Todo lo contrario. Es vital para esta sociedad diferenciada en funciones en las que las personas necesitan entretenimiento de tal o cual forma (hay quien se entretiene en el trabajo, pero no hay quien nunca se entretenga sin el costo subjetivo que ello implica) para acabar con el tiempo libre; se echa mano de él para hacer el contrapeso al peso, justamente. En esta sociedad en la que los mitos ya no organizan ni a la cultura –memoria de la sociedad- ni a la sensibilidad personal con la capacidad y las características que otrora lo hacían en cualquier sociedad pre-moderna, esa función ahora es realizada por el entretenimiento, dice Luhmann, y tiene toda la razón. *Si es verdad que el mito organizaba lo esperado, lo temido y lo olvidado, entonces el entretenimiento proporciona formas equivalentes a la sublimación de la autoincertidumbre de la vida cotidiana.*

Luego de este breve desarrollo del entretenimiento como información para la organización de la biografía en tiempos de modernidad, y como distractor de la consciencia que cuenta con amplias posibilidades de experiencia, regresamos a Werber.

En su texto *Solo el arte es arte*, plantea que le interesa “preservar el grandioso marco teórico y los sorprendentes conocimientos sobre la historia del arte y la semántica de su observación” (Werber, 1996, p. 12) de la teoría de Luhmann, y al hacerlo aproxima el arte al entretenimiento: sugiere cambiar la función del arte de un modo en que quedarían incluidas obras del tipo del diseño, de lo kitsch, de la literatura menor, los productos de Hollywood o los productos para las masas, cosa que, afirma, Luhmann no aprobaría. Para ello, sigue las pistas de Soren Kierkegaard cuando señala al aburrimiento

como un estado de la existencia en la modernidad que puede ser respondido con formas estéticas<sup>91</sup>. Este filósofo recomienda en su ensayo *Wechselwirtschaft* (1843) a las artes para no aburrirse.

A los ojos de Niels Werber (1996), una concepción así, que no objeta las oportunidades de entretenimiento que proporciona el arte, abre la puerta para posibilidad de plantear teóricamente al arte en el modo de: interesante/aburrido, algo distinto respecto al código sistémico que, curiosamente, Werber entiende como el de bello/feo<sup>92</sup>. Ahora bien, lo que Werber quiere señalar es que, dado el carácter flexible de cada programa de los códigos, y dado que cada obra de arte constituye en sí un programa del sistema arte, tenemos la realidad contemporánea -que incluye a la historia del arte-, de que no todo arte tiene que ser exitoso, es decir, existe arte aburrido, obras de arte saturadas que justamente por ello sabotean el interés de la conciencia, obras de arte fracasadas en su interés en suscitar imaginación, o bien fracasadas en autoirritar la percepción, en producir emotividad o en desatar emociones, y todo ello a pesar de cumplir con los requisitos de la composición y proceso de producción del arte tal como los describe Luhmann: inicios efectivamente arbitrarios, seguidos de secuencias operacionales *acopladas* en forma de combinaciones audaces, sorprendidas, novedosas, tersas, agradables, abruptas, simples o sofisticadas, planas o vertiginosas, por ejemplo, y todas ellas operativamente limitadas en sus posibilidades ficticias dadas respecto a la distinción inicial que define el rango amplio de posibilidades de combinación de selecciones posteriores, es decir, asumiendo el código operativo del acople; y todas ellas, producidas mediante enlaces operativos recursivos internos a la obra y entre obras; y todas ellas construidas como comunicaciones que observan algo significativo del mundo sin permitir observar la observación; y, finalmente, todas ellas, comunicaciones que confirman la presuposición mutua entre conciencia y comunicación, es decir, cumpliendo con las características operativas y observacionales de la comunicación artística. Si tomamos como código del arte no al conocido bello/feo, dice Werber, sino al interesante/aburrido, cambia la función del arte, la cual sería justamente la de proporcionar ocasión para el entretenimiento de la conciencia y de la comunicación.

Pero nosotros pensamos que, como Werber ve un problema en el supuesto código bello/feo, y pretende sustituirlo con el de interesante/aburrido, no se da cuenta de que el código dado en la operación del *se acopla/no se acopla* es algo que justamente puede proporcionar ocasión para el

---

<sup>91</sup> Existen, pues, diversas formas de responder al hecho de contar con tiempo libre: la estética, la lúdica, la emotiva, la criminal, la cínica, la laboral.

<sup>92</sup> Decimos curiosamente porque claramente Luhmann afirma que el código del arte como sistema es definido operativamente por el propio sistema de comunicación, y no por el contenido observado como bello/feo.



entretenimiento: descifrando la serie de posibles combinaciones autoacopladas, el espectador tiene ocasión para entretenerse –entre más audaces o novedosas- o para seguir las observaciones del mundo que son posibles con ello, es decir, para autoobservarse significativamente, como en la novela como arte que nos explica Milán Kundera (1990). Así, no es necesario modificar el planteamiento teórico de Luhmann para llevarlo a la posibilidad de ver cómo es que el arte no es únicamente solemne como pudiera pensarse, y de que efectivamente, el arte codificado en la forma binaria se acopla/no se acopla, puede albergar las funciones de entretener al observador que busca matar el tiempo además de ver la estructura ornamental de referencia o bien, los significados existenciales e individuales en él. Aunque el entretenimiento dado desde la distinción ligereza/gravedad del tiempo vivido de la experiencia, ya alude a una dimensión existencial, también. En el mismo texto de *El arte de la novela*, Kundera nos dice que:

En sus comienzos, la gran novela europea era una diversión ¡y todos los auténticos novelistas sienten nostalgia de aquello! La diversión no excluye en absoluto la gravedad. En *La despedida* uno se pregunta: ¿merece el hombre vivir en esta tierra, no hay que ‘liberar al planeta de las garras del hombre’? Unir la extrema gravedad de la pregunta a la extrema levedad de la forma es desde siempre mi ambición. Y no se trata exclusivamente de una ambición artística. La unión de un estilo frívolo y un tema grave devela la terrible insignificancia de nuestros dramas (tanto los que ocurren en nuestras camas como los que representamos en el gran escenario de la Historia (Kundera, 1990, p. 92).

Según Kundera, el mismo *Don Quijote*, el que sale al mundo irreconocible, el mundo dividido en cientos de verdades y con una actitud de aventura existencial, es la gran obra que abre la tradición europea de la novela como arte, pero al mismo tiempo fue una obra de entretenimiento:

En el primer libro de *Don Quijote*, hay una taberna en algún lugar de España en la que todo el mundo se encuentra por mera casualidad: Don Quijote, Sancho Panza, sus amigos el barbero y el cura, luego Cardenio, un joven a quien un tal don Fernando ha robado la novia, Lucinda; poco más tarde también Dorotea, la novia abandonada por el mismo don Fernando, y más tarde aún, el propio don Fernando con Lucinda, luego un oficial que se escapó de una prisión mora, y luego su hermano, que lo busca desde hace años, y su hija Clara, y además el amante de Clara, que la persigue, perseguido a su vez por los sirvientes de su propio padre... Acumulación de coincidencias y encuentros totalmente improbables. Pero no hay que considerarlo, en Cervantes, como una ingenuidad o una torpeza. Las novelas de entonces

todavía no habían establecido con el lector el pacto de la verosimilitud. No querían simular lo real, querían divertir, asombrar, sorprender, embelesar. Eran *lúdicas* y en ello consistía su virtuosismo (Kundera, 1990, p. 90).

Fue el mismo recorrido evolutivo de la novela, dice Kundera, el que hizo que ésta tomara durante el siglo XIX el imperativo de la imitación y de la verosimilitud de lo real y el que transformó de golpe en ridícula la taberna de Cervantes, y si bien, el siglo XX se rebela contra la herencia del siglo XIX, señala este novelista, el regreso a la taberna de Cervantes ya no es posible, pues se atraviesa todo un siglo de realismo decimonónico que hace que las coincidencias inverosímiles (imposibles) tengan que ser intencionadamente divertidas, irónicas, paradójicas y evocadas de tal manera que den la impresión de entrar en un mundo justamente imposible, irreal, fantasioso, autónomo en su ficción.

Entonces, la novela como arte puede decirnos algo que entretiene y observa algo también de nosotros mismos teniendo experiencia dentro de un mundo abierto al viaje sin rutas seguras y dentro de una sociedad dividida-diferenciada en cientos de verdades repartidas, algo significativo de las categorías de la existencia tan cambiantes y sin previo aviso y sin que nadie haya colocado algo más en su lugar<sup>93</sup>. La novela como entretenimiento puede brindar, también, la posibilidad de descifrar la comunicación lúdicamente sin necesidad de responder solemnemente, la posibilidad de activar la subjetividad individualmente, es decir, según los fines de cada persona en cada momento, según su estados de ánimo, dramáticos o divertidos, enamorados o consumistas, educados o no.

Llegamos ya al punto que suscita controversia respecto a si Luhmann distinguió teóricamente con claridad o no, los límites entre ambos fenómenos comunicativos, arte y entretenimiento.

El entretenimiento lúdico alcanza dimensiones industriales y una diversidad de distinciones comunicativas enorme según el soporte material de la difusión masiva, la gente en la modernidad se entretiene con cosas que van desde juegos de mesas o juegos de fútbol barriales, narraciones verbales tipo los cuentacuentos, tradiciones del tipo de festivales pueblerinos, clases de macramé, juegos en el barrio, juegos en línea. Pero también las personas se entretienen con actos temarios que ponen en riesgo la propia vida o la de los demás, caso de los juegos extremos tipo saltos mortales en *boongie*, las

---

<sup>93</sup> Durkheim señalaba esto al final de *El suicidio*, Marx lo consideraba con su frase de lo sólido desvanecido en el aire, y Weber tenía muchas maneras de referirse al mundo en el que la ciencia no puede decirnos nada acerca de lo que realmente nos interesa: qué hacer y cómo vivir, un mundo de la fría noche polar. Tanta inseguridad captada por la sociología clásica.

carreras acrobáticas en motocicleta a miles de pies de altura, la ruleta rusa, los retos entre adolescentes en las escuelas.

La capacidad subjetiva que la gente desarrolla en la modernidad depende de las posibilidades de la experiencia subjetiva, la cuales son abiertas y plásticas, no son una constante antropológica dice Luhmann, de modo que, respecto a las formas diferentes de entretenimiento hace que incluso los actos inmorales, criminales o suicidas, sean información seleccionada para la industria depravada del entretenimiento: pornografía en todas sus variedades, videos *snoff*. La industria del porno proporciona información para las conciencias que así la seleccionan.

Más allá de la industria del entretenimiento, tanto como programa de los medios de comunicación de masas, como mercado del sistema economía, y siendo una comunicación interactiva, se pueden matar -o intentar matar- el aburrimiento, incluso, con relaciones de pareja, con terapias de todo tipo, serias o charlatanas, y sigue una lista larga. El acto de matar el tiempo está presente en la vida social y la experiencia de las conciencias en modernidad, en las biografías y en los tres niveles de sistemas, son los sistemas y sus posibilidades los que así la seleccionan en cada momento o en cada evento comunicativo.

Como el entretenimiento también es comunicación, puede tener forma de interacción o bien, forma de prestar atención a lo visto en la televisión o a lo leído sin verse obligado a responder, solo se puede ver y ver la tele, escuchar la música o leer y leer novelas entretenidas gracias a las cuales se consume el tiempo. Dependerá del lector si lo hace con tal fin o si lo hace teniendo en cuenta las referencias estéticas o las categorías existenciales –externas- y significativas que ayuden a dar luz sobre la propia existencia interna.

Tal como lo explica el instrumental teórico luhmanniano: depende del observador que así lo selecciona y que así procesa información internamente, de modo que la diferencia no solo está en el punto de vista que cada observador-conciencia pudiera tener, sino que tanto el circuito social del arte como universo de sentido particular, como la industria del entretenimiento como información usada para el consumo del tiempo libre individual, son campos completos de comunicación que más bien informan-autoirritan con posibles distinciones a las observaciones-selecciones de cada conciencia, funcionando con independencia operativa y organizativa respecto a éstas presuponen la actividad de la conciencia, y siendo ambos registros autónomos en la manera en que han de observar internamente

su experiencia: comunicaciones de arte o entretenimiento, o vivencias de arte o entretenimiento, sin que la emergencia de unas niegue o afecte la emergencia de las otras.

De ahí que haya obras de arte que son observadas como entretenimiento y no como obras de arte a pesar del reconocimiento de los profesionales del arte y de los mismos artistas y paralelamente a ellos, pues el lector no las comprende de ese modo, o tal vez sí, pero no le interesa así siempre. De ahí también que haya artistas cuya observación comunicada en los colores, sonidos, palabras, imágenes del folklore del pop industrial o del *kitch* popular, sean información para la creación operativa propia del arte como observación del mundo. Y de ahí también que dentro de la industria del entretenimiento se cuente con formas tan autónomas como sofisticadas, aunque ya no con la misma orientación de autoobservación de la sociedad que es propia del sistema del arte.

El circuito del arte es tratado y asumido así comunicativamente por los propios artistas y por la crítica de arte atendida a lo que los primeros comunican operativamente. Es un sistema comunicativo lo suficientemente diferenciado en tanto en que es conformado por las obras de arte exclusivamente, obras que se autodescriben y con ello describen a la sociedad que las incluye. En su autonomía de sentido y en el universo ficticio abierto, el arte reproduce a la sociedad en forma de parodia, dice Luhmann. Observa a la sociedad dentro de la sociedad con formas posibles que ningún otro sistema procesa. Con el medio del arte se puede observar a la propia observación del arte y sin observar el medio con el que se realiza. He ahí su especialización: las obras de arte permiten observar al mundo con sus ojos, sin ver en la observación dichos ojos, paradójicamente. El universo del arte genera su propia semántica y sentido, y cuenta con su propio acervo siempre disponible para lo que cada artista decida seleccionar en sus inicios arbitrarios.

Ventaja de esta teoría de la diferenciación de galaxias de sentidos, es que, al plantear al arte como sistema de comunicación con límites de sentido que separan pero que también habilitan internamente, la materialidad de los espacios físicos de los edificios y demás recintos se encuentran en el entorno del sistema y no lo determina; la descripción luhmanniana nos permite ver que las obras de arte no tienen que estar necesaria ni exclusivamente en dichos recintos físicos como los museos, las galerías, las salas de concierto o alguna otra instancia física que los defina como tales. Más bien, su definición se encuentra la identidad que le proporciona su inserción *operativa* dentro de la red recursiva del universo de sentido del arte.

Al ser comunicaciones observadas y comprendidas desde su específica y especializada forma de presuponer la diferencia entre comunicación y consciencia, las obras de arte pueden tener tanto el formato de singularidad única de las pinturas en cuadros, el del performance transitorio, el de la instalación dentro de una galería, o bien, el de una exposición virtual en línea. Dados los desarrollos de los medios materiales usados por la comunicación, (impresión, grabaciones de música en discos, proyecciones en pantallas, etc.), las obras de arte también pueden aparecer en el formato de la reproductibilidad masiva y aparecer entonces en libros novelas o poesías vendidos en los puestos de periódicos, o bien en una película vista en una sala de cine o reproducida en un disco compacto. En ambas formas, en la del objeto único o transitorio, o en el reproducido masivamente, la comunicación dada en la obra de arte se mantienen sin perder la particularidad de su observación del mundo, ni la posibilidad de estimular la observación existencial, ni la construcción estética y su recursividad operativa autoacoplada, tal como sucede con las películas de arte, la música, la fotografía y la literatura. De modo que, se puede tener acceso a una obra de arte en los puestos de periódicos: Dostoievski y Kafka se venden en ediciones de bolsillo y en supermercados, y no por ello dejan ser obras de arte consideradas así –al modo de clásicos- por los novelistas y sus novelas que las contienen en referencias, no pierden sus cualidades de ser comunicaciones de ofrecen a la auto observación o la observación del mundo.

Lo que queremos decir es que si tomamos en cuenta al arte como comunicación sistémica (que incluye al MCSG, a las organizaciones y la interacción y también al arte con posibilidad de autoobservar la propia experiencia existencial vía la imaginación y con posibilidad de entretenimiento), y que esta puede tener forma escrita y difundida masivamente gracias a la imprenta, efectivamente podemos contar con que hay obras de arte en los libros de literatura, audiolibros, y estos a su vez distribuidos en los puestos de periódicos y no solamente en los museos, galerías y circuitos informados publicados en suplementos literarios o culturales.

El arte y su comunicación no está definido por un espacio geográfico del tipo de una galería situada en un edificio, pero tampoco por una galería virtual<sup>94</sup>, toda vez que el medio material es un presupuesto y requisito material usado por el esquema de observación que es el que lo habilita, lo organiza y define las posibilidades de su comprensión, sino por un tipo de comunicación que requiere de un tipo de comprensión específica, esta se sitúa en un circuito comunicativo conformado por

---

<sup>94</sup> El medio material es un presupuesto y requisito material usado por el esquema de observación que es el que lo habilita, lo organiza y define las posibilidades de su comprensión

referencias y sentidos de distinto tipo: alusivas entre obras de arte y que tienen la particularidad de observar algo del mundo con sus propios medios, no con otros (políticos, religiosos, etcétera).

Una teoría así, como también dijimos, nos aleja de la idea de que se necesita cubrir los requisitos de abolengo o de educación para tener una experiencia estética, o de que esta requiere el procesamiento cognitivo racional del tipo del logos occidental. Y nos acerca a la idea del arte como experiencia de su propio tipo: la que activa las múltiples posibilidades de la fantasía y la percepción sin fines prácticos, sino vivenciales.

El entretenimiento, en cambio, es una comunicación buscada con un fin práctico dado en la experiencia y sensibilidad cotidiana de cada persona, es en ese sentido una forma comunicativa de fácil acceso, basta con contar una historia para imaginarla, basta hacer bolas de papel y arrojarlas con el mejor tino al bote de basura de la oficina para matar el tiempo, por ejemplo.

Ambos tipos de comunicación se encuentran anclados en sus respectivos sistemas, y en ese sentido no son tan eludibles como pudiera pensarse, son tan importantes para la sociedad como lo son la política y la economía, ya que realizan una función que solo ellos pueden realizar, son sistemas a los cuales la sociedad diferenciada ya no puede renunciar, no sin el costo del aburrimiento. Un mundo sin comunicaciones estéticas, simbólicas o ficticias, sería un mundo sin colores, ni figuras simbólicas, estéticas, ornamentales, ni sonidos armónicos, sin imaginación, un mundo sin sus posibilidades de combinación que nos son tan familiares, por ejemplo, en los adornos de una boda. Dados los acoplamientos estructurales que ha desarrollado el sistema del arte, y dadas las relaciones diferenciadas de interpenetración entre sistemas, sería un mundo sin ese mercado millonario del arte, sin las políticas públicas en materia de arte y cultura que tanta oportunidad política y administrativa suscitan. Y como dice Werber, un mundo sin tiempo libre y sin las diferentes formas de lidiar con él, sería impensable:

Imaginemos, que todos los canales de televisión eliminen todos sus programas de entretenimiento, que todos los cines cierren sus puertas, que ninguna emisora transmita música o producciones de radio, que todos los CD's, cintas y discos se rompan, que no se cante ópera ni se haga teatro, que todos los libros se desmoronen: ¿qué sucedería con nuestra 'sociedad del ocio'? No pasaría mucho tiempo antes de que una mano aburrida elaborara el primer adorno en una hoja de papel para que la evolución del arte pudiera comenzar de nuevo. ¿No sería una pequeña charla la que consumiría rápidamente el tiempo para crear

formas literarias? Si sucediera así, no sería sin arte. Y este es el significado del concepto funcional en la teoría de sistemas (Werber, 1996 p. 39).

Para ser un sistema de función, y un subsistema dentro de dicho sistema, el asumir un problema de la sociedad implica que el arte de la novela asuma el problema –sin confundirse con el entorno- de seleccionar y formar, de conformar y descubrir a medio camino categorías de la existencia que cambian o pierden sentido en la modernidad, y la novela como entretenimiento asume el problema del tiempo libre y de la ligereza de la comunicación.

**TERCERA PARTE**  
**SOCIOLOGÍA SISTÉMICA DE ROBERTO BOLAÑO**



Todo el recorrido anterior fue necesario para especificar nuestro instrumento de observación y de interrogación de la realidad, el cual es la visión y metodología de la teoría de sistemas, y particularmente, la forma novela entendida como comunicación artística y como forma de entretenimiento (arte escrito y entretenimiento de observación, respectivamente). Desarrollamos nuestro entendimiento de esta teoría investigativa de Luhmann, organizándola junto a otros materiales, pero a éstos siempre los hemos seleccionado y referido desde la distinción guía y primordial del sistema y el entorno, así como desde la de la teoría de la sociedad moderna funcionalmente diferenciada y desde el planteamiento teórico y metodológico de la comunicación como la forma social única y exclusiva de la realidad social que incluye, por ende, a su variante artística literaria y de entretenimiento.

Hasta ahora no hemos dicho mucho acerca de nuestra pregunta de cómo observan las dos novelas de Roberto Bolaño al mundo dentro del mundo, es decir, el qué podemos observar del mundo con ellas desde la misma sociedad, así como tampoco sobre lo que el resto de los sistemas observan algo en ellas y en el mismo Bolaño, solo apuntalamos lo que la decisión teórica significa e implica. En el resto de la investigación nos dedicamos a contestar dichas interrogantes sin hacer ya argumentaciones o especificaciones respecto a la teoría de sistemas, pues consideramos que ha sido suficiente lo desarrollado en estos capítulos. La respuesta a *qué observan del y en el mundo dichas novelas*, es una diferencia informativa que reduce complejidad al generar su información operada en la literatura, puesta a disposición en el entorno del resto de los sistemas sociales.

Consideramos, pues, que ahora estamos en condiciones de movernos en diferentes niveles sistémicos y con el andamiaje de observación apropiado para analizar sistémicamente, es decir, científicamente, a las obras literarias elegidas. En nuestra ruta de *indicación* científica de las formas sistémicas de Roberto Bolaño, sus dos obras destacadas nos proporcionan puntos de vista específicos sobre la sociedad; así, se nos presentan tanto ellas como las comunicaciones *sobre* ellas, como observaciones de primer orden para un observador-operador en cada caso, pero se vuelven de segundo orden cuando seleccionamos e indicamos desde nuestra forma científica y operativa sus comunicaciones, por lo tanto, las nuestras son comunicaciones científicas, no son literarias ni de crítica estética. Esta es la estrategia operativa que pensamos, nos proporciona la ventaja de la observación de la observación y que viene a constituir lo que a continuación denominamos: sociología sistémica de Roberto Bolaño.

## CAPÍTULO 4. ROBERTO BOLAÑO, EL ESCRITOR AUTOPOIETICO

*...ese autor nacido en Chile,  
formado literariamente en México y  
hecho famoso en España...*

*Dés Mihály*

### 4.1 El orden en el desorden: sistemas y entornos

Sobre Roberto Bolaño se comunica mucho, muchísimo, en la sociedad funcionalmente diferenciada. Se comunica sobre él, su carrera literaria y su obra en distintos sentidos y desde distintos esquemas de observación pero sin que esta pluralidad comunicativa sea necesariamente vista y reconocida así de plural por el resto de los sistemas de comunicación.

Aunque no podemos determinar el modo en que las observaciones externas a nuestras comunicaciones científicas las reciban y entiendan, sin embargo, de ahora en adelante se podrá contar una organización específica de observaciones del fenómeno dada por el esquema del sistema y el entorno que no confunde, por ejemplo, la vida (que es como es) y obra del autor (selecciones organizadas), sino que las distingue como contextos operativos y de sentido diferentes. Así es como afirmamos que las novelas de Bolaño, por más pasajes biográficos tengan, por más heterorreferencias geográficas o históricas tengan, o por más declaraciones que en vida haya hecho Bolaño respecto a situaciones biográficas o históricas contenidas en ellas, son entidades de sentido autónomo y ficticias, son selecciones comunicativas no sujetas a criterios de verificación digamos documentales o históricos, son novelas.

Esta es la primera ventaja de observación: la organización de las comunicaciones de y sobre las novelas. Otra ganancia de conocimiento que proporciona esta investigación, es la mostración y aclaración de que la autodescripción del sistema del arte es susceptible de ser dilucidada en esas sus dos novelas, y ello es una indicación en forma producto informativo de esta teoría, no necesariamente reconocido así por el sistema del arte o por los otros sistemas.

La sociología del arte y la sociología de novela, que en la tradición veteroerupea cuentan con un recorrido informativo y con un acervo cognoscitivo particular y ya conocido, tendrán con esta propuesta un desafío y un momento para ampliar la discusión científica en la medida en que esta

teoría de sistema modifica el contexto de la discusión y modifica la idea de una supuesta integración de los elementos con los cuales trabaja al radicalizar la diferencia.

#### **4.2 Polifonía inarmónica. Observación de los sistemas sobre Roberto Bolaño**

En la sociedad, a Roberto Bolaño lo han hecho escritor de culto pero también escritor de moda; lo señalan como un ejemplo de formación y de evolución literaria. Lo han hecho noticia literaria y mediática. Lo han seleccionado como objeto de afectos por parte de sus lectores admiradores y objeto de usufructo por parte de sus familiares herederos. Lo han pintado en *graffitis* callejeros vistos cotidianamente y colocado su nombre en placas conmemorativas (en el Café la Habana de Ciudad de México y en la Ciudad de Blanes, España). Lo han mostrado en documentales; lo interrogaron en entrevistas escritas y para la radio y la televisión; lo han hecho un elemento de atracción turística en Chile, México y España y lo han analizado con profundidad en la investigación literaria de múltiples universidades de distintas lenguas. Ya finado, ha sido centro de querellas jurídicas y de disputas legales. Sus libros han sido, y son, objeto de análisis académico literario y desde las Ciencias Sociales y las Humanidades: Sociología, Ciencia Política, Ciencias de la Comunicación, Filosofía, Estudios Latinoamericanos en América, Europa y Estados Unidos. Lo han puesto en camisetas, calcomanías, tasas, libretas, tenis y muñecos de recuerdos; lo han incluido en los diccionarios de escritores; en los suplementos literarios y en revistas literarias le han dedicados números completos a su obra o conmemorando su muerte. Han hecho blogs en la red dedicados a sus obras; han hecho grupos de Facebook con su nombre o con el nombre de alguna de sus obras; existe una librería en Japón nombrada 2666. Han hecho lecturas de poesía en su honor y recuerdo; han escrito y montado obras de teatro inspiradas en su obra; existen proyectos cinematográficos para las historias de sus novelas. Pero sobre todo, a Roberto Bolaño lo han leído en sus libros en su idioma original y en traducciones a por lo menos 17 idiomas: Holandés, Alemán, Italiano, Flamenco, Francés, Portugués, Inglés, Sueco, Turco, Checo, Finés, Griego, Noruego, Danés, Japonés, Polaco, Húngaro y Chino<sup>95</sup>.

Bolaño como tema es ya parte del acervo semántico de la sociedad contemporánea. Es un personaje público que se hizo famoso por sus comunicaciones escritas de literatura en español. Y es a partir de la publicación lograda de sus obras que diferentes sistemas de comunicación lo han seleccionado para producir su respectiva información diferenciada, pero no necesariamente en todos

---

<sup>95</sup> Ver anexo.

estos casos, los otros sistemas han gatillado sus comunicaciones por haber leído su obra escrita, sino que más bien lo han tematizado a partir de eventos más allá de la forma escrita.

En estos casos, la autoirritación de sistemas secundarios tuvo lugar luego de que se hubiera distinguido como escritor reconocido dentro del subsistema literatura y una vez de que hubiera sido tematizado como un gran escritor por parte de los mismos poetas, novelistas, escritores en general, así como por parte de la crítica especializada y los mismos lectores. Es decir, en su caso, hay un punto de arranque luego de sus publicaciones, pero no todo es por dichas comunicaciones.

Las maneras en que se han producido comunicaciones sobre diferentes aspectos del escritor y su obra, tienen que ver justamente con el modo de ser de cada sistema ante lo ofrecido, a medio camino entre lo uno y lo otro. No existe una sola manera de comunicar sobre el tema, la obra, o el personaje, así como tampoco existe una sola lectura, supuestamente correcta de su vida<sup>96</sup> y obra. Esto último no quiere decir que estemos ante un relativismo ni simplón ni justificador de posiciones políticas o morales, ya que no cualquier comunicación se enlaza libre, caprichosa, conveniente o anárquicamente, quiere decir, que gracias a esta organización se puede observar cómo es que cada sistema que lo tematiza, al contar con sus requisitos estructurales y acervos comunicativos diferenciados, lo alberga en distinciones propias, y todas ellas en relaciones de complejidad dentro de la sociedad.

Ahora bien, el hecho de que haya sido Roberto Bolaño un escritor seleccionado por la sociedad y sus sistemas, y no otro ni de la misma manera, es un evento interesante de observar y de explicar por la alta improbabilidad que hay en ello.

### **4.3 La literatura y la novela comprendidas por Bolaño**

Lo que Bolaño entendía de la práctica literaria lo podemos observar tanto en sus propias creaciones, como también lo que recortamos de sus declaraciones y demás comunicaciones en las cuales opinaba sobre este subsistema del arte. En la parte de la autodescripción de sus novelas veremos lo primero, por ahora lo segundo.

No con todos los escritores se puede contar con la comunicación de la propia observación-concepción de la práctica literaria. En el caso de Bolaño sí podemos observar lo que explícitamente

---

<sup>96</sup> Decir su vida en este contexto quiere decir dale una forma por parte del sistema, es ya otorgarle una forma, a diferencia de lo que más adelante volveremos a mencionar como la vida en el sentido de la vida que es complejidad compleja, sin forma, sobre la cual se aplican selecciones desde un sistema ya organizado.

entendía por literatura, por actividad vital del escritor, comunicaciones éstas que reducían complejidad del universo literario, que a su vez, se trata de un sistema que proporciona reducción de complejidad del resto de la sociedad y del mundo en general.

La literatura para Roberto Bolaño es la posibilidad de un modo de vida, una entre otras, ni superior ni inferior a otras, sino una muy clara posibilidad con características muy definidas que acotan tanto su vivencia como su actuación. Una de estas características es la autoconciencia de la autonomía de sus criterios y de la diferencia del oficio de ser escritor respecto a otros, así como la de implicar necesariamente una actitud vital más allá de los idearios poéticos o literarios –personales-, ya que, para ser escritor o poeta, se requiere mirar a la realidad compleja con valor como una actitud que reduce complejidad, de modo que para ser escritor se requiere no solo saber escribir y querer decirle algo al mundo, sino, ser capaz de mirar al abismo sin cerrar los ojos, o dicho de otra manera, de mirar la complejidad compleja con la reducción de complejidad que permite la literatura como una forma de acceso a la existencia pero que no garantiza más que la derrota.

Su asunto es vivir dentro del huracán sin perder la alegría por la vida. El éxito no le interesa al escritor, dice Bolaño, pues su asunto de interés se encuentra lejos del dinero, de las becas y ayudas estatales, lejos de los nacionalismos, o bien, de otro tipo de compromisos o reconocimientos. Más que los ideales políticos, lo que cuentan son los criterios literarios, cumplidos o innovados a la hora de escribir, es decir, se trata de escribir seleccionando libremente los temas que pueden estar en el exterior del sistema literario (heterorreferencia) o en su interior, pero hacerlo siempre orientado por los diálogos internos con la tradición (autorreferencia).

Dentro de la tradición se encuentran tanto los clásicos como los contemporáneos. Para Bolaño, específicamente las novelas tienen estructura, argumento, discurso, tienen planteamiento formal junto a lo que pueden ser un conjunto de múltiples lecturas posibles: pueden ser leídas tanto como cuadros de una situación cultural o política, por ejemplo, o como el testimonio de una generación. Sus personajes pueden ser viajeros dentro de un circuito novelar en el sentido en que aparecen recursivamente aunque con distinto peso y significado en varias novelas.

La escritura literaria puede ser indicada a partir de su musicalidad, su vertiginosidad, su potencial narrativo, su flujo verbal, agrega. La novela del siglo XXI, indica Bolaño, es la novela híbrida, la cual se especializa en circular de un género a otro según le convenga a la propia obra, así como en distinguir y seleccionar, indicar, una multiplicidad de hablas. Las novelas no son biografías ni

autobiografías, son ficciones que constituyen un recurso de observación –placentera y deliberada- por medio de la cual se pueden realizar exploraciones nuevas, originales y significativas de territorios-temas conocidos de antaño o bien, de una nueva observación de lo vivido individual o colectivamente.

Básicamente Bolaño (2004a) afirma que dos de estos temas valen la pena ser explorados en los contextos narrativos de la América Latina de finales del siglo XX y principios del XXI, región sobre la que latinoamericanos y europeos están diciendo mucho en un flujo que abarca, sin embargo, ambas direcciones. Tales territorios son el de la aventura y la amistad, y el territorio del mal apocalíptico, ambos situados en América Latina como el lugar del horror familiar y cotidiano del mundo actual. Aventura y muerte son los temas de *Los detectives salvajes* y de *2666*, respectivamente.

#### **4.4 La persona escritor como reducción de complejidad**

El oficio de escritor cuenta como un rol diferenciado por medio del cual las personas regulan sus interacciones sociales, una posición en un contexto de sentido específico: se es escritor y no editor o jurado de un certamen de cuento, por ejemplo. La interacción que tienen que realizar la concretan con condiciones independientemente de su singularidad, aunque justo ahí despliegan su personalidad, y tiene que ver con la atribución por parte de un sistema de interacción de las posibilidades de conducta. El rol de escritor es algo que se desarrolla con conductas, acciones, destrezas vertidas en comunicaciones escritas noveladas. Cuando Bolaño comenta sobre el exilio, su exilio biográfico, afirma:

En el mejor de los casos el exilio es una opción literaria. Similar a la opción de la escritura. Nadie te obliga a escribir. El escritor entra voluntariamente en ese laberinto, por múltiples razones, claro está, porque no desea morirse, porque desea que lo quieran, etc., pero no entra forzado, en última instancia entra tan forzado como un político en la política o como un abogado en el Colegio de Abogados... un escritor, fuera de su país de origen pareciera como si le crecieran alas. Esa misma situación la podemos trasladar a otros ámbitos. ¿Qué hace un político en la cárcel? ¿Qué hace un abogado en un hospital? Cualquier cosa, menos trabajar. ¿Qué hace, en cambio, un escritor en la cárcel y en el hospital? Trabaja. En ocasiones, incluso, trabaja mucho. Y no digamos los poetas (Bolaño, 2004a, pp. 55-56).

Se trata de una selección-decisión dada en y por la persona, dejando del otro lado todas las demás posibles ocupaciones, excepto una, la cual se asemeja a la del escritor por ocupar la totalidad de la vida:

El escritor trabaja esté donde esté, incluso cuando duerme, algo que no ocurre con otros oficios. Los actores, se puede aducir, siempre trabajan, pero no es lo mismo: el escritor escribe y tiene conciencia de escribir, mientras que el actor, en una situación límite, solo aúlla. Los policías siempre son policías, pero tampoco es lo mismo, una cosa es ser y otra cosa es trabajar. El escritor es y trabaja en cualquier situación. El policía solo es, lo mismo se puede aplicar al asesino profesional, al militar, al banquero. Las putas tal vez sean el oficio que más se acerca al oficio de la literatura (Bolaño, 2004a, p. 56).

Es pues, una distinción parcial excluyente y universal incluyente, al mismo tiempo. Parcial excluyente porque mira y selecciona al mundo desde el único punto de vista que proporciona la literatura, y es universal incluyente porque a partir de ahí se define toda la experiencia personal que vive en sociedad, desde sus criterios organizados en la literatura histórica y en sus posibilidades actuales y futuras, es que se reduce la complejidad a la hora de seleccionar temas y formas para sus novelas. En tal concepción, dice Bolaño, un ideario poético no sirve:

Un ideario que el mismo Parra ha ignorado cuantas veces ha creído necesario, entre otras cosas porque para eso, precisamente, están los idearios: para dar una vaga idea del territorio inexplorado en el que se internan, y no muy a menudo, los escritores verdaderos, pero que a la hora de los riesgos y los peligros concretos sirve de muy poco. El que sea valiente que siga a Parra” (Bolaño, 2004a, p. 92).

Y la conciencia de ello la explicita en varios momentos:

Cervantes es el más lúcido, pues él sabe que los escritores no necesitan que nadie les ensalce el oficio. Nos lo ensalzamos nosotros mismos. A menudo nuestra forma de ensalzarlo es maldecir la mala hora en que decidimos ser escritores, pero por regla general más bien aplaudimos y bailamos cuando estamos solos, pues éste es un oficio solitario, y recitamos para nosotros mismos nuestra páginas y ésa es la forma de ensalzarnos y no necesitamos que alguien nos diga qué tenemos que hacer y mucho menos que tras una encuesta nuestro oficio sea elegido el oficio más honroso de todos los oficios. Cervantes, que no era disléxico, pero al que el ejercicio de la milicia dejó manco, sabía perfectamente bien lo que se decía. La literatura es un oficio peligroso (Bolaño, 2004a, p. 38).

Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería un grupo de cinco poetas... El gremio

de los escritores son la joya más grande y menos cotizada... Si tuviera que asaltar el banco más protegido de América, en mi banda solo habría poetas. El atraco concluiría probablemente de forma desastrosa, pero sería hermoso (Bolaño, 2004a, pp. 109-110).

Lo hermoso no es lo correcto. Concebir la literatura como práctica vital, es decir, poder tener la experiencia de escribir, dice Bolaño, implica *encarar el desastre* de la complejidad compleja con valor, “valor de quien tiene que enfrentarse consigo mismo y no perder la alegría” (Bolaño, 2004a, p. 306). Implica, también, dar un salto al vacío con los ojos abiertos, siempre, y sin interés por los premios nacionales, sin interés por el dinero que supone el éxito económico y sin interés por los nacionalismos:

El escritor joven, el que carece de fortuna y solo tiene un nombre por labrar, sigue y seguirá a la intemperie, que es el coto de caza de los consagrados, de los que están satisfechos de sí mismos... También hay que recordar que en la literatura siempre se pierde, pero que la diferencia, la enorme diferencia, estriba en perder de pie, con los ojos abiertos, y no arrodillado en ningún rincón rezándole a San Judas Tadeo y dando diente con diente. La literatura, supongo que ya ha quedado claro, no tiene nada que ver con los premios nacionales sino más bien con una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas (Bolaño, 2004, p. 104).

Cada obra... deber ser un renovado salto en el vacío. Con o sin espectadores, pero un salto en el vacío (Bolaño, 2004a, p. 157).

Se requiere, observaba, de un espíritu indomable como el del escritor Pedro Lemebel o como el de su amigo mexicano, el poeta Mario Santiago Papasquiao: “entonces supe que el escritor marica, mi héroe, podía estar en el bando de los perdedores pero que la victoria, la triste victoria que ofrece la Literatura (escrita así, con mayúscula), sin duda era suya” (Bolaño, 2004a, pp. 65-66); “es Pedro Lemebel que no escribe poesía pero cuya vida es un ejemplo para los poetas” (Bolaño, 2004a, p. 89). No cerrar los ojos en la experiencia personal, es importante para la literatura según Bolaño, es su manera de señalar que se requiere reducir complejidad por medio de la actitud del valiente que, justamente adquiere valor en momentos de miedo, es una distinción:

Pero Amis, cuando se acerca al abismo, cierra los ojos, pues sabe, como buen universitario que ha leído a Nietzsche, que el abismo puede devolverte la mirada” (Bolaño, 2004a, pp. 206-207),



la alta literatura, [es] aquella que escriben los poetas verdaderos, la que osa adentrarse en la oscuridad con los ojos abiertos y que mantiene los ojos abiertos pase lo que pase (Bolaño, 2004a, p. 149).

Los escritores son “alguien que tiene los ojos bien abiertos en medio de la pesadilla” (Bolaño, 2004a, p. 96). Escribir requiere valor, insiste, mismo que, aunque no sirve de nada, se requiere para escribir:

Un valor que a la hora de la vejez no sirve para nada, como tampoco, entre paréntesis, sirve para nada a la hora de la juventud, pero que a los poetas les sirve para no arrojarse desde un acantilado o no descerrajarse un tiro en la boca, y que, ante una hoja en blanco, sirve para el humilde propósito de la escritura” (Bolaño, 2004a, p. 50).

Se trata, dice, de trabajar “no con el valor temerario ni con el valor fúnebre sino con el valor de quien tiene que enfrentarse consigo mismo y no perder la alegría” (Bolaño, 2004a, p. 306). Ante esta actitud radical y romántica, celebrada además por sus críticos, dice Bolaño:

“Hay momentos en que lo único que puede hacerse es arrojarse al abismo o enfrentarse desnudo ante un clan de chilenos aparentemente educados. Por supuesto, hay que saber atenerse a las consecuencias (...) No importa quién lo dijo: LA HORA SE SENTAR CABEZA NO LLEGARÁ JAMÁS” (Bolaño, 2004a, pp. 92-93).

O con otras palabras, como dice la crítica literaria Patricia Espinosa:

Bolaño es un ‘escriviviente’, un ser alucinado capaz de reconocer a esos otros que comparten su condición de fracaso. La estética de la derrota es uno de los grandes puntos de inflexión de su escritura, una de las zonas en las cuales Bolaño no claudica (Espinosa, 2006, p. 799).

Lo que importa a Bolaño es la paradoja del arte, esa que muestra mediante la invisibilización algo que sin embargo no puede ser aprendido, solo mostrado sin un límite objetivo o bien, sin un límite conceptual.

Para escribir, además, se requiere la ambición específica que tenía su admirado Parra: “una de las máximas ambiciones de la poesía de todos los tiempos: joderle la paciencia al público” (Bolaño, 2004, p. 93). Su convicción era la de ser un escritor peligroso para el lector y los nacionalismos en el sentido de irritarlos al mostrarle con sus exploraciones los territorios inexplorados, aquello que no se

puede ver desde otro tipo de comunicaciones, solo con la literatura, “aquello que como obra de arte se propone a la observación, consume una aportación singular a la comunicación que no se puede traducir en otro medio” (Luhmann, 2003, p. 48).

La concepción-observación que tiene es que el escritor se sabe y se reconoce a la intemperie, es decir, sin mecenas, un escritor que solo es regido por el modo de observar de la literatura, no por el modo de la economía ni el de la política. De una lista elaborada por él mismo, Bolaño da cuenta de unos 20 tipos de mecenas: el cuarentón homosexual; el mecenas con vínculos sanguíneos; la abuelita melancólica; los agregados culturales; los profesores latinoamericanos en universidades norteamericanas; y:

Después viene una masa amorfa de mecenas de distinto pelaje y de distinta desgracia. Están las vírgenes neuróticas, el hombre de las gauchadas, el que lo hace por *spleen*, las casadas insatisfechas, los funcionarios suicidas, el poeta que de pronto descubrió que carecía de talento, el que cree que nadie lo entiende, el borracho que recita a Salustio, el gordito al que le gustaría ser flaco, el resentido que quiere levantar un nuevo canon, el neoestructuralista que no entiende ni la mitad de lo que dice, el sacerdote que pena por el infierno, la señora que vela por las nuevas costumbres, el empresario que escribe sonetos. Detrás de esta muchedumbre, sin embargo, se esconde el único, el verdadero mecenas. Si uno tiene la suficiente paciencia para llegar hasta allí, tal vez lo pueda ver. Y si lo ve probablemente acabe defraudado. No es el diablo, no es el Estado. No es un niño mágico. Es el vacío (Bolaño, 2004a, pp. 193-195).

Escribir en y ante el vacío que es la realidad compleja de la existencia, sin la protección de alguna institución, permite su propia reducción de complejidad y tener la experiencia de escribir como poseso y a la intemperie, sentencia Bolaño, sin ayudas a la creación ni nada. A propósito del escritor contemporáneo catalán Ponc Puigdevall, se pregunta:

¿Qué es entonces lo que me hace tan cercano y entrañable [a él]? Posiblemente su fragilidad y su radicalidad. Pues Ponc, que escribe como poseso, no ha obtenido becas ni ayudas a la creación ni nada: sus libros surgen de una vasta biblioteca a la intemperie y de su inteligencia y de su rigor, no de una situación cómoda ni de preacuerdos establecidos con nadie. Su compromiso con la literatura puede llegar a asustar a algunos. ¿Hace falta decir que para mí es uno de los tres o cuatro mejores escritores catalanes vivos que me siento honrado de ser su amigo? (Bolaño, 2004a, p. 152).

#### 4.5 La literatura y la no-literatura

En varios de sus artículos, reseñas, discursos, conferencias o prólogos, dejó bien clara su postura respecto a la cercanía maléfica que la literatura, en su fase de creación, tuviera con la política y sus funcionarios,

“el estatus literario adquirido por medio de transas y triquiñuelas voló hecho añicos. La respetabilidad de la poesía [chilena] se redujo a un puñado de polvo,

Abiertamente declara que es mejor estar lejos del auspicio del Estado en cualquiera de sus formas:

Ahora los poetas chilenos viven una vez más en la intemperie. Y pueden volver a leer poesía. E incluso pueden leer o releer algunos poetas chilenos. Y pueden darse cuenta de que lo que escribían no era malo. Y en algunos no solo no era malo sino que incluso resulta bueno. Y pueden volver a escribir poesía (Bolaño, 2004a, p. 87).

La literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que solo los mejores entre los mejores son capaces de romper. Y entonces ya no existe la literatura sino el ejemplo (Bolaño, 2004a, pp. 284-285).

El ejemplo entendido como el canon personal o contenido seleccionado que da lugar a las referencias internas del propio subsistema de la literatura, como los modelos a partir de los cuales se produce identidad del sistema en conjunción con la novedad.

En este tenor de radicalidad de la diferencia y autonomía de la literatura respecto a otra actividad personal, critica Bolaño, es que se han producido obras en nuestros países en desarrollo que

Sacrificaron el humor en aras de un romanticismo cursi y en aras de textos pedagógicos o, en algunos casos, de denuncia, que mal resisten el paso del tiempo y que si se mantienen es por un afán voluntarista de bibliófilo, no por el valor real, el peso real de esa literatura” (Bolaño, 2004a, p. 224).

La literatura se sostiene por sus propios criterios, su propio peso literario, ajenos a los criterios de voluntad política entre amigos interesados que responde a una red de intereses, el cortocircuito de la corrupción<sup>97</sup>. Comentando a Bayly:

Qué alivio leer a Bayly después de tantos personajes hieráticos o patéticos que confundían realismo con dogmatismo, información con proclama. Qué alivio la literatura de Bayly después de la cola interminable de machitos latinoamericanos sin nada de talento, de pitucos de prosa encorsetada, de tonantes héroes burocráticos del proletariado. Qué alivio leer a alguien que tiene la voluntad narrativa de no esquivar casi nada” (Bolaño, 2004a, p. 305).

Al tener en claro Bolaño lo que cuenta como rol, como actividad comunicativa del escritor y como particularidad de su comunicación, simultáneamente tematiza lo que queda fuera de la forma literaria: la crítica feroz de Bolaño incluye a la nueva literatura latinoamericana<sup>98</sup> preocupada por vender libros y que “Viene del miedo. Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el Paseo Ahumada. Viene del deseo de respetabilidad, que solo encubre el miedo” (Bolaño, 2004a, p. 312).

Tales motivos para escribir, motivos espurios, se encuentran dentro de lo que no constituyen las conductas, destrezas e intereses de los escritores como personas, más bien serían lo que viene incluido pero en el lado de la exclusión de la forma escritor (Luhmann, 1998, p. 238), en lo que no cuenta como tal.

Ante el peligro del oficio de ser escritor total, que mira la realidad desde la literatura (para Bolaño no hay de otra), se requiere valor, no cerrar los ojos, y el único mecenas que cuenta es el vacío que constituye la existencia misma sin selecciones previas que la organicen. Justo para ello entra la literatura como una forma comunicativa que puede ordenar *la realidad compleja* y peligrosa vía las experiencias y las vivencias gatilladas por ella. Bolaño se refiere a ella de múltiples maneras, a la vida tal como se le presenta al ser humano, sin distinciones, y justamente, nombrarla como lo hace él,

---

<sup>97</sup> La teoría de la red de amistades interesadas la desarrolla Luhmann en su artículo *Inclusión y exclusión* (Beriaín y García, 1998), y en ella explica el fenómeno social de la corrupción en términos de la teoría de sistemas: la formación de una red de intereses que define sus propios criterios de inclusión a dicha red, realiza una suerte de cortocircuito comunicativo que funciona parasitariamente sobre los funcionamientos diferenciados de los diferentes sistemas, política, derecho, educación, ciencia... e interrumpe los criterios de inclusión diferenciada de las personas que cada uno de ellos tendría que estar realizando al momento de realizar su función. La red parasitaria de la corrupción absorbe para sí los recursos que tendrían que estar organizados por sus respectivos sistemas.

<sup>98</sup> *La nueva literatura latinoamericana* designa no otra cosa sino la literatura contemporánea a Bolaño.

implica ya, una distinción que reduce complejidad: el vacío, el abismo, el caos, el infierno, la tormenta, la pesadilla, el mal, la oscuridad, el pozo, el desierto, el desastre, el vértigo, el huracán, el infierno cotidiano, el fuego, el siglo marcado por el fuego.

Con la soberanía de la literatura que no le rinde cuentas a nadie más que a sus propios ejemplos, la literatura busca y puede organizar eso que el ser humano no pidió y que sin embargo tiene que vivir, sin remedio. Así es como afirma de la novela que es total: “la novela total, es decir, la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible” (Bolaño, 2004a, p. 307). En esta forma específica de asumir la vida, distinta a la del policía o el político, se cuenta con una serie de ejemplos para explorar los territorios de la existencia y decir algo al respecto, lo propio. Los ejemplos como puntos recursivos para la identidad y oportunidad para la variación interna.

Estas concepciones de Bolaño, y otras más, aparecen recogidas en el compendio de columnas periodísticas, artículos semanales, prólogos, discursos y conferencias que Bolaño publicó en el lapso de 5 años, entre 1998 y 2003, justo el tiempo que va de *Los detectives salvajes* a *2666*. Su amigo, ensayista, crítico literario y editor, Ignacio Echeverría los recogió y ordenó en el libro llamado *Entre paréntesis* publicado en 2004, a diez meses del deceso de Bolaño. Ahí destaca justamente su tono provocador, contundente y agresivo, su actitud visceral, su actitud pública incordiante e irreverente que destroza con desenvoltura (Bolaño, 2004a) a aquello que considera que cae fuera de la literatura y que constantemente constituye un peligro para ella y sus comunicaciones.

Apunta Echeverría: son sus gustos, sus afectos, devociones y manías las que están mostradas en la serie de escritos no ficcionales que conforman el contenido de dicho libro, son sus selecciones que indican algo a propósito del criterio literario, decimos nosotros. Echeverría ve en ellos el valor de una especie de cartografía personal de Bolaño, una autobiografía fragmentada, seleccionada, que da la imagen de una entidad insospechada que comporta una totalidad articulada en torno a su idea de literatura como práctica, literatura en su fase creativa, y en donde cada publicación muestra que se trata de otro tipo de escritura, la confesional, que implica otro tipo de experiencia distinta a la escritura ficcional, pero que justamente sirve de observación de la observación interna que indica lo que ha leído y comprendido el escritor Bolaño, y ello es importante para comprender -para observar sus observaciones, según nosotros-, porque “la crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de

su obra”<sup>99</sup>. En sus escritos de crítica literaria están las huellas de las selecciones de su canon personal. Todos los textos ahí contenidos son parte de dicho canon personal, sus lecturas como distinciones que forman parte de un entramado, de una forma de ser en el mundo a la cual él se quiere adherir y observa que contiene características fundamentales, que es un sistema con sus propias características y posibilidades, no reducibles a otros sistemas, ni penetrables por otros criterios ya que puede verse destruida en sus límites si no se realiza según sus propios criterios.

#### **4.6 Realidad real y realidad ficticia: un gato nunca es un gato**

La literatura no es realidad real, parece afirmar Bolaño, ya que implica una construcción deliberada que exige, además, seguir sus propias leyes para ser ella misma y no otro tipo de invención:

Siempre me parecieron detestables las autobiografías. Qué pérdida de tiempo la del narrador que intenta hacer pasar gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es atrapar dragones y disfrazarlos de liebres. Doy por descontado que en literatura un gato nunca es un gato, como dejó claro una vez y para siempre Lewis Carroll (Bolaño, 2004a, pp. 205-206).

Un gato es, pues, una forma seleccionada-atrapada entre varias que pasan por la mente del escritor, trabajada en sus posibles combinaciones junto a otras formas, es usada como medio para producir a su vez otra forma y así sucesivamente (recordemos que la distinción entre medio y forma la pone el observador, es movable); y es, finalmente, presentada en un contexto propio, no es el gato, nunca<sup>100</sup>.

Las historias noveladas no son la realidad, aunque nos hablen de ella, ahí la trampa que hay que tener cuidado de no caer, “con ciertas biografías uno hace bien no fiándose del todo” (Bolaño, 2004a, p. 305), ya que implican elaboración, selección, combinación para su presentación estética. Son mentiras, pero mentiras literarias y en ese sentido forman parte de la realidad también, pues gracias a ellas se puede decir algo que de otro modo no tendría las mismas comprensiones. Son mentiras del arte distintas a las mentiras de la vida ordinaria; implican necesariamente una selección producida de una manera específica, literaria. El sistema es el que otorga forma a lo observado como realidad, es,

---

<sup>99</sup> Ricardo Piglia como se citó en Bolaño 2004a: “<La crítica es la forma moderna de la autobiografía>, afirma Ricardo Piglia en *Formas breves*. Y añade: <La escritura de ficción cambia el modo de leer y la crítica que escribe un escritor es el espejo secreto de su obra>”, (Bolaño, 2004a, p. 16).

<sup>100</sup> El sistema delimita su propio ámbito en que aparecen como válidos los elementos que el propio sistema ha generado, se produce una reelaboración interna de lo que el sistema observó en el entorno y lo irritó, nunca es una relación directa ni adecuación ni copia que capta nada. Es información interna elaborada por el propio sistema autopoiéticamente.

por decirlo así, un filtro, pero no un filtro que deje pasar así simplemente, sino un filtro que usa su forma literaria con aquello que se quiere observar, o en este caso, con aquello que se requiere tener experiencia, de ahí que sea una observación (literaria) que indica al mismo tiempo algo a lo cual ella pertenece (literatura). En el entorno del sistema-forma, pueden acontecer múltiples realidades que pueden estimular al sistema, pueden ser material para las historias narradas, pero se han de convertir en eso justamente, en historias narradas.

Para poder tener experiencias psicológicas o comunicativas en la vida-realidad-complejidad, se requiere reducir complejidad proporcionada por la literatura que es un entramado estructurado de formas significativas posibles, deliberadamente artificiales, pasadas y contemporáneas que abren la posibilidad hacia el pasado, el futuro o el presente contingentes: dadas las características estructurales de posibilidades de formas literarias se pueden esperar ciertas formas novedosas o confirmatorias, pero no otras.

Dichos recortes-selecciones conforman e indican a la ficción literaria que son una trampa de la realidad, por decirlo así, porque en algunos casos parece ser la realidad, parece ser que Bolaño nos muestra ¡en la imaginación! las calles de la Ciudad de México en *Los detectives salvajes*, la cual, valga la realidad, continúa siendo la Ciudad de México con o sin las novelas que han escrito sobre ella, (aunque al mismo tiempo las incluya en su realidad compleja<sup>101</sup>). No son la realidad, son una selección, que se presenta en la realidad.

De la forma literatura Bolaño piensa que consiste en una selección y organización sobre aquello que se le presenta al escritor. A propósito de la novela de Javier Cercas, escribe:

Se llama *Soldados de Salamina* (Tusquest, 2001), y el narrador es un tal Javier Cercas que evidentemente no es el Javier Cercas que yo conozco y con el que suelo tener largas conversaciones sobre los temas más peregrinos del mundo. El que yo conozco está casado, tiene un hijo, su padre aún vive. Por el contrario, el narrador de *Soldados de Salamina* se presenta a sí mismo, desde las primeras líneas de la novela, de esta forma: <Tres cosas acababan de ocurrirme por entonces: la primera es que mi padre había muerto; la segunda es que mi mujer me había abandonado, la tercera es que yo había abandonado mi carrera de

---

<sup>101</sup> Los intentos de observación de la realidad real, implican una clausura operacional por parte del sistema parcial que la lleva a cabo. Al tiempo en que reducen complejidad respecto a las contingentes maneras de elaborar observaciones, agregan más complejidad al entorno con las informaciones internas que ha producido cada sistema.

escritor>. Las tres aseveraciones son falsas, o mejor dicho, en este cruce de posibilidades que para mayor comodidad llamamos realidad, son falsas, aunque probablemente en otra disposición de la realidad, o de la pesadilla, son verdaderas (Bolaño, 2004a, p. 176).

En esa otra disposición, lo falso respecto a realidad real es real respecto a esa región de la realidad llamada literaria, son dos posibilidades, o dos improbabilidades que se volvieron posibles en sus respectivos ámbitos. En ese reino literario, autónomo en sus operaciones y diferente en su sentido, lo contado no tiene que ser real, ni si quiera tiene que ser verosímil como vimos con la Taberna concurrente de *El Quijote*. Más bien, lo que tiene que hacer lo contado, es fascinar a la conciencia para que esta se autoirrite y entonces se entretenga observando a otros idénticos o diferentes a sí mismo, es decir, para que reflexione sobre sí misma y su situación, su historia, sus problemas, sus aventuras, sus dolores, etcétera, de modo que se vuelve estímulo del entorno del cual toma información para que opere autónomamente, ya sea también para que descifre las formas de construcción y recursividad de eso que está leyendo.

“El paisaje, ciertamente, es exagerado pero no inverosímil” (Bolaño, 2004, p. 298). Pero incluso, en el caso de ser inverosímil o increíble, lo contado adquiere sentido en las historias contadas. Regresamos a Kundera para ver el origen de la adquisición estructural de esto. En su pasaje de las coincidencias de encuentros inesperados e inverosímiles que muestran que aún no se establecía el pacto de verosimilitud con lector que la novela realista del siglo XIX tanto desarrolló, ya que las coincidencias y los encuentros improbables puestos por Cervantes, señala, no son una ingenuidad o una torpeza, sino que el pacto de verosimilitud no existía aún en la novela, la cual no pretendía simular lo real sino que los escritores:

Querían divertir, asombrar, sorprender, embelesar. Eran *lúdicas* y en ello consistía su virtuosismo. El comienzo del siglo XIX representa un cambio enorme en la historia de la novela. Diría casi un choque. El imperativo de la imitación de lo real ha transformado de golpe en ridícula la taberna de Cervantes. El siglo XX se subleva con frecuencia contra la herencia del siglo XIX. Sin embargo, el regreso a la taberna cervantesca ya no es posible. Entre ella y nosotros se interpuso de tal modo la experiencia del realismo del XIX que el juego de las coincidencias ya no puede ser inocente. O bien es intencionadamente divertido, irónico, paródico (*Los sótanos del vaticano* o *Ferdyruke*, por ejemplo), o bien fantástico, onírico... las circunstancias inverosímiles (léase imposibles) se evocan con tal minuciosidad, con tal ilusión de lo real que se tiene la impresión de entrar en un mundo que, aunque inverosímil, es más



real que la realidad... Kafka entró en su primer universo 'supra-real' (en su primera 'fusión de lo real y del sueño') a través de la taberna de Cervantes, por la puerta voudevilesc (Kundera, 1990, pp. 91-92).

Bolaño afirma lo siguiente mostrando de este modo conciencia de la artificialidad de las obras literarias: "Y los personajes secundarios son creíbles e increíbles al mismo tiempo, es decir, son literatura" (Bolaño, 2004a, p. 139).

Hablando de la diferencia entre estas dos realidades posibles en esa novela de Cercas, continúa nuestro autor:

Aquí aparece un personaje nuevo, un tal Bolaño, que es escritor y chileno y vive en Blanes, pero que no soy yo, de la misma manera que Cercas narrador no es Cercas, aunque ambos son posibles incluso probables. A través de este Bolaño el lector accede a la historia (Bolaño, 2004a, p. 177).

La historia no es la realidad, insiste. "Hablamos de aventuras posibles e improbables y convenimos en que ambas eran una sola" (Bolaño, 2004a, 124). La novela es una obra de engaño en la que "el lector tiene la sensación de estar asistiendo a algo completamente real, no literario, es decir, profundamente literario" (Bolaño, 2004a, p. 277). Mediante invenciones narradas busca acceder al terreno inexplorado que quiere mostrarnos. Esto es lo particular y diferente que realiza la forma literaria novela que cuenta una historia con la ayuda de personajes, descripción de paisajes, reflexiones digresivas o bien, con fragmentos ensayísticos, pero sobre todo en Bolaño, con la ayuda del diseño de una estructura narrativa que le sirve también de medio para observar el terreno existencial y significativo que quiere explorar, así como para observar con dicha estructura, la estructura de la realidad social: poliédrica (Blejer, 2012).

Todos estos elementos son seleccionados y contruidos con la libertad de la autonomía literaria que se juega constantemente con la propia ley interna de la forma, de cada novela singular:

Su novela juega con el hibridaje, con el <relato real> (que el mismo Cercas ha inventado), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importar traicionar cada vez que le conviene estos mismo presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia adelante (Bolaño, 2004a, p. 178).

‘Cada vez que le conviene’ significa que la obra se rige por sus propios criterios definidos por el código del sistema del arte: se adapta/no se adapta respecto a lo ahí presentado. La ley interna de la obra no se rige por parámetros externos a ella, solo los literarios y los acotados en cada obra, la cual es un programa del sistema que define los criterios con los que se ha de entender, los cuales, son tan definitorios de lo literario que, dice Bolaño, por ejemplo “el sentido del humor de Vargas Llosa, que salta, a la manera balzaquiana, incluso por encima de sus propias convicciones políticas; las convicciones políticas que ceden, como solo les sucede a los escritores verdaderos, ante las convicciones literarias” (Bolaño, 2004a, p. 300). La ética de Bolaño está definida por la preponderancia estética.

La literatura, aunque presente formas de la realidad real, las inventa, ya que es libre de traicionar lo que le plazca (tanto de sus formas y recursos típicos, como de las formas de la realidad real), siempre y cuando siga siendo literatura, es decir, siempre y cuando siga relacionada autorreferencialmente con el canon literario<sup>102</sup>, que está hecho con las mejores exploraciones existenciales contenidas en los textos clásicos<sup>103</sup>, y siempre y cuando sea una mentira literaria asentada en un libro sin otra intención que la de ser publicada como novela<sup>104</sup> “y es una novela sobre la exquisita inutilidad de la novela”<sup>105</sup> (Bolaño, 2004a, p. 294).

#### **4.7 Autobiografía como engaño**

Como la forma novela es un concepto de diferencia y no de unidad, trabajar con éste científicamente o literariamente, significa e implica saber que el entorno de lo seleccionado no desaparece, pues, además de estar presente en el acoplamiento estructural y en las prestaciones, también está presente en los temas o materiales que puede tomar internamente por medio la distinción entre autorreferencia y heterorreferencia realizada por la operación de la novela.

El entorno de la novela puede ser el resto social, lo natural o lo psíquico. De ello el novelista puede seleccionar elementos para su ficcionalización, mismos que serán combinados desde criterios de sentido literario existencial. En el horizonte social hay elementos que interesan o no interesan a los escritores, y su selección e inclusión en una narración estructurada es algo que se realiza con las formas y criterios de la novela, para que cuente como tal. Se puede decir que el entorno limita o

---

<sup>102</sup> Autorreferencia basal, en cada evento se distingue el elemento de la relación.

<sup>103</sup> Autorreferencia reflexiva, el proceso operativo se aplica a sí mismo.

<sup>104</sup> Autorreferencia reflexiva, el proceso operativo se aplica a sí mismo.

<sup>105</sup> Autorreferencia sistémica, el sistema se distingue de su entorno.

amplía el ámbito de experiencias del sistema, sí, pero estas son elaboradas-operadas por y en el sistema, no determinadas por el entorno (Corsi, et al, 1996). La cerradura es operativa, no temática, no es aislamiento del sistema, sino diferenciación funcional.

La realidad real, aunque esté excelente bien seleccionada-retratada en una novela u otra obra literaria mediante técnicas específicas del tipo la narración periodística que especifica una cronología de acontecimientos y que destaca nombres, fechas, referencias geográficas, por ejemplo, es una comunicación finita y deliberada, puesta así por un observador, no es calca punto por punto de lo sucedido. Es así porque desde una forma sistémica se observa discriminadamente, se dejan de lado los momentos aburridos o irrelevantes, por ejemplo, que no van acoplados con lo que se está narrando, o producen otro resultado comunicativo.

Particularmente la novela es una observación apropiada (junto a otras) para explorar territorios no dichos hasta entonces, contenidos existenciales y lo hace por medio de sus ficciones intencionales y conscientes, distintas a las mentiras de la vida diaria que son disimulos. Lo social o lo interno pueden ser elegidos así literariamente con estas consideraciones que implican la construcción de nueva complejidad. Con ironía, Bolaño escribe:

De entre todos los libros, los de memorias son los más engañosos del mundo pues en ellos el disimulo llega a las alturas a veces insospechadas y sus autores generalmente solo buscan la justificación. La pompa y los libros de memorias suelen ir juntos. Las mentiras y los libros de memorias hacen buenas migas. No se ha visto (aunque hay excepciones) a ningún memorialista hablar mal de sí o ridiculizarse o relatar con frialdad un episodio vergonzoso de su vida, como si en ellos los episodios vergonzosos no existieran. Ningún memorialista ha hecho nunca gala de su cobardía. Al contrario, no solo son valientes sino que generalmente suelen vivir y pasearse por el ojo del huracán (Bolaño, 2004a, p. 114).

Irónicamente, la mentira del arte de la novela es la manera existencial en que se puede observar aspectos de la realidad que solo pueden observarse a través de ella y su oportunidad para la autoobservación individual o colectiva. Son las cosas que solo la novela —y no otra comunicación— puede decir desde el ángulo que le provee su forma ficcional. Tiene sentido dedicarles tiempo porque las remite a las consciencia y su mundo circundante y porque adornan la vida que ha quedado expuesta para ser vivida sin la ayuda de la fórmula dios y sin la ayuda de la tradición que tanto absorbían contradicciones, paradojas, contingencias de la existencia humana (Berriain, 1996). Ante la

vida del mundo desencantado y sus dolores, sus múltiples formas de ser, sus angustias, sus preguntas, sus oscuridades, sus aventuras, sus diversos significados, la novela se vuelve algo así como un compañero de viaje en el abismo que es la ambivalencia y contingencia del mundo moderno.

#### 4.8 La opción de *la caída* en el mundo moderno heterárquico

Mucho se ha observado acerca del periodo de formación literaria de Bolaño en su estadía de diez años en México (1968-1977), su periodo de juventud de los 15 a los 25 años<sup>106</sup>. El momento en que Bolaño decide hacerse escritor ante la complejidad compleja y usar sus reducciones de complejidad, parece ser elegido para ser narrado por él mismo cuando habla acerca de los libros que robó en la Ciudad de México:

Pero fue una novela la que me sacó y me volvió a meter en el infierno. Esta novela es *La caída*, de Camus, y todo lo que concierne a ella lo recuerdo como atrapado en una luz espectral, luz de atardecer inmóvil, aunque yo la leí, la devoré, iluminado por aquellas mañanas privilegiadas del DF, que son o que eran de una luminosidad roja y verde cercada por ruidos, en un banco de la Alameda, sin dinero y con todo el día, es decir, con toda la vida a mi disposición. Después de Camus todo cambió. Recuerdo el ejemplar: era un libro de letras muy grandes, como un primer abecedario, de pocas páginas, de tapas duras, con un dibujo horrendo en la portada, un libro difícil de sustraer y que no supe si ocultar bajo la axila o en la espalda, pues no se amoldaba a mi americana de estudiante cimarrero, y que al final saqué a vista y paciencia de todos los empleados de la Librería Cristal, que es una de las mejores formas de robar y que había aprendido en un cuento de Edgar Allan Poe. A partir de entonces, de aquella sustracción y de aquella lectura, pasé de ser un lector prudente a ser un lector voraz, y de ladrón de libros me convertí en atracador de libros. Quería leerlo todo, que en mi simpleza equivalía a querer o a intentar descubrir el mecanismo hecho de azar que había llevado al personaje de Camus a aceptar su atroz destino (Bolaño, 2004a, p. 318).

Estas descripciones hablan de la autoconciencia que tenía Bolaño sobre su oficio literario, expresan por escrito su forma persona gracias a la cual se orientó en su conducta en el tráfico social, personificando a su manera<sup>107</sup> el rol de escritor, *aceptando su destino* que no es otra cosa que

---

<sup>106</sup> Con un periodo interrumpido por su viaje de regreso a Chile, a los 20 años, para unirse a la defensa del gobierno de Salvador Allende. Bolaño se va en agosto de 1973 y regresa en enero de 1974.

<sup>107</sup> Los sistemas autorreferenciales que producen variación, invariablemente, descritos según el modelo de las máquinas autorreferenciales, poseen esa cualidad debido a que "hacen depender el *output* de su estado interno

*construyendo su destino* como decisión en conjunción simultánea y diferenciada con lo que caía fuera de él: el abismo, el huracán, la pesadilla, el infierno, el horror, la complejidad compleja ante la cual se plantan, por logro evolutivo<sup>108</sup>, los múltiples sistemas reduciendo complejidad.

Dicha forma de asumir el mundo psíquicamente y de participar en él comunicativamente, tiene sus propios antecedentes que no son otros más que los de la propia historia de la literatura:

Mucho más importante que la cocina literaria es la biblioteca literaria (valga la redundancia). Una biblioteca es mucho más cómoda que una cocina. Una biblioteca se asemeja a una iglesia mientras que una cocina cada día se asemeja más a una morgue. Leer, lo dijo Gil de Biedma, es más natural que escribir. Yo añadiría, pese a la redundancia, que también es mucho más sano, digan lo que diga los oftalmólogos. De hecho, la literatura es una larga lucha de redundancia en redundancia, hasta la redundancia final (Bolaño, 2004a, p. 322).

#### **4.9 Tradición e innovación**

Redundancia y variación personal producen el elemento de la originalidad y la novedad de las obras de arte que el sistema moderno de arte presenta y exige. Redundancia no quiere decir repetición plagaria o encierro estéril, sino autocontacto operativo, reflexivo o sistémico, enlace significativo del sentido de una obra-unidad-evento que en caso del arte debe incluir novedad respecto a lo que viene produciendo, novedad dada en la comunicación agregada al universo ya existente.

Asumiendo que el subsistema de la literatura está hecho del total de las obras literarias que cuentan publicadas hasta el momento, Bolaño acude a ellas para poder rastrear los antecedentes de cada novela, antecedentes mismos que ayudan a colocarla en contexto previo o contemporáneo y de este modo observar su aporte y hacerla comprensible. De este modo cada observador-lector realiza su propia observación-entendimiento con la información que produce internamente.

En la tradición literaria disponible el escritor, pero también el lector, encuentra los posibles vínculos reticulares con los cuales enlaza los personajes viajeros que aparecen en diversas novelas o

---

del momento y con base en el *input* mismo pueden lograr en momentos diversos resultados completamente diferentes” (Corsi, et al, 1996, p. 45). De ahí la impredecibilidad de la conducta humana, y de ahí la riqueza de las vivencias individuales, así como de la variación necesaria para la evolución biológica, psicológica y social.

<sup>108</sup> Que implica acoplamiento estructural.

situaciones<sup>109</sup>, encuentra los temas explorados o abandonados, las frases, los nombres o títulos que, si las distingue el observador en lo leído, es decir, en lo actual que tiene en frente, se vuelven opciones-pistas para descubrir y observar algún enlace con algún significativo potencial, producen sentido posible como actualización de lo potencial, de modo la redundancia según Bolaño consiste en la inclusión de algo identificable por parte del observador no sea una mera repetición sin sentido exploratorio ni aporte alguno, sino un momento para el enlace recursivo en alguno de sus modos: para la variación novedosa; para la confirmación o rebelión respecto al canon; para la identificación del canon personal; para el aprendizaje formativo; para la exploración de los terrenos existenciales y sus ramificaciones; para el deleite, gozo y entretenimiento ante lo fantástico.

En este terreno de lo disponible pasado y constantemente actualizado, pero también olvidado, se pregunta Bolaño cómo es que se producen esas preferencias seleccionadas que llamamos clásicos de la literatura:

¿Por qué un autor se convierte en un clásico? Ciertamente, no por lo bien que escribe; de ser así el mundo de la literatura estaría superpoblado de clásicos. Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no solo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por *territorios* hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbró) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon. Normalmente su lectura, según los bobitos, no es considerada urgente. También hay otros clásicos cuya principal virtud, cuya elegancia y vigencia, está simbolizada por la bomba de relojería, que es capaz de proyectar hacia el futuro (Bolaño, 2004a, p. 166).

De modo que, la conformación de un clásico es algo que tiene que ver con lo que realiza la propia obra al interior de la literatura, así como con el abrir camino a los que han de venir después en el mismo universo literario.

Y también, observando más allá del subsistema inmediato de la literatura, el acervo disponible se amplía hacia lo que es el sistema universal, global, de la literatura como sistema como red recursiva que enlaza los tratamientos existenciales independientemente de las referencias locales. Bolaño distingue entre lo universal de la literatura como patrimonio de todos los hombres y el problema del provincianismo:

---

<sup>109</sup> Como siempre, el corte lo pone el observador.

un problema aún peor que el olvido: el provincianismo en que el mercado del libro concentra y encarcela a la literatura de nuestra lengua, y que explicado de forma sencilla viene a decir que los autores chilenos solo interesan en Chile, los mexicanos en México y los colombianos en Colombia, como si cada país hispanoamericano hablara una lengua distinta o como si el placer estético de cada lector hispanoamericano obedeciera, antes que nada, a unos referentes nacionales, es decir, provincianos, algo que no sucedía en la década del sesenta, por ejemplo, cuando surgió el boom, ni, pese a la mala distribución, en la década de los cincuenta o cuarenta (Bolaño, 2004a, p. 182).

La comunicación literaria, como subsistema que es, no tiene que ver con las referencias geográficas, sino con la forma de comunicación que ella maneja. Como profesional practicante-operativo se mueve entre las redes que tejen las novelas publicadas que forman un sistema de observación que lo llevan a un mismo asunto comunicativo existente con independencia de las heterorreferencias locales. Es así como se pregunta sobre la relevancia de *El Quijote* cómo clásico:

Cervantes, que en vida fue menospreciado y tenido por menos, es nuestro más alto novelista. Sobre esto no hay casi discusión. También es el más alto novelista –según algunos el inventor de la novela- en tierras donde no se habla español y donde la obra de Cervantes se conoce, sobre todo, gracias a traducciones. Estas traducciones pueden ser buenas o pueden no serlo, lo que no es óbice para que la razón del *Quijote* se imponga o impregne la imaginación de miles de lectores, a quienes no les importa ni el lujo verbal ni el ritmo ni la fuerza de la prosodia cervantina que obviamente cualquier traducción, por buena que sea, desdibuja o disuelve... Lo portentoso -y sin embargo natural, en este caso- es que esas traducciones, buenas o no, supieron transmitir lo que en el caso de Quevedo o de Góngora no supieron ni probablemente jamás sabrán: aquello que distingue una obra maestra absoluta de una obra maestra a secas, o, si es posible decirlo, una literatura viva, una literatura patrimonio de todos los hombres, de una literatura que solo es patrimonio de determinada tribu o de un segmento de determinada tribu. Borges, que escribió obras maestras absolutas, ya lo explicó en cierta ocasión. La historia es así. Borges va al teatro a ver una representación de *Macbeth*. La traducción es infame, la escenografía es infame. Hasta las butacas del teatro son incomodísimas. Sin embargo, cuando se apagan las luces y comienza la obra, el espectador, Borges uno de ellos, vuelve a sumergirse en el destino de aquellos seres que atraviesan el tiempo y vuelve a temblar con aquello que a falta de una palabra mejor llamaremos magia.

Algo similar sucede con las representaciones populares de la Pasión. Esos voluntariosos actores improvisados que una vez al año escenifican la crucifixión de Cristo y que emergen del ridículo más espantoso o de las situaciones más inconscientemente heréticas montados en el misterio, que no es tal misterio, sino una obra de arte (Bolaño, 2004a, pp. 222-223).

Específicamente, Bolaño se pregunta ¿Cómo reconocer una obra de arte?

Es fácil. Hay que traducirla... Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos: no un campo labrado sino una montaña, no una imagen del bosque oscuro sino el bosque oscuro, no una bandada de pájaros sino el Ruiseñor (Bolaño, 2004a, pp. 223-224).

Con esa *magia* que se produce en la imaginación del lector, Bolaño se está refiriendo a eso que solo la novela puede comunicar que es de su propio tipo con independencia del idioma en el que se publica.

El adorno que proporciona la literatura es sobre la existencia individual o tal vez colectiva, no es un adorno físico, visual o sonoro, sino adorno de sentido con el cual se entiende la vida por medio de identificación o su contrario, se observa la alteridad. El adorno consiste en un estímulo-autoirritación narrado que actúa sobre el sentido existencial, bien puede tomarse como distractor del momento presente ante el cual se quiere evadir la conciencia -el arte retarda la percepción, afirma Luhmann, (Luhmann, 2005)-, bien puede tomarse como fantasía de anhelo de algo que no se tiene pero con el que se sueña, bien puede tomarse como modelo de conducta o de interpretación de la situación, los cuales sirven para clarificar una reflexión propia, cada conciencia que es una caja negra porta una serie de posibilidades.

Así, más allá de lo bien escrito o del lujo verbal, incluso más allá de la elegancia del rito o de la forma estructural, lo particular de la forma novela es la capacidad de que con su manera de observar, se observe el mundo sin ver dicha observación, ver con sus ojos. En eso consiste su *magia* con el sumergirse en el destino de los otros y temblar ante esa *magia*, tal es la exploración existencial que realiza la novela, su forma de observar el mundo, y que porta la posibilidad de suscitar auto-irritación en los sistemas psíquicos.



Esta *magia* es la posibilidad de que por medio de dicha autoirritación una conciencia se autoobserve, reflexione sobre su propia conciencia (sus sentimientos, ideas, recuerdos, deseos, emociones, fantasías) a propósito de lo que está leyendo, que la conciencia desate la imaginación individual gracias al gatilleo que suscita la obra literaria. De ahí que, remarcamos, el arte sea la comunicación que no se agota ni se reduce al lenguaje, sino que, incluso en este arte que usa como medio al lenguaje escrito, no lo haga usándolo literalmente, sino como medio para la invención de imágenes narradas, situaciones simbolizadas, metáforas y metonimias, que gatillan la imaginación individual interesada en observar otras observaciones.

En la función del subsistema de la literatura se encuentra esa capacidad de observar el mundo con su forma, en este caso novelar, la problemática existencial humana que quedó libre de la órbita religiosa, los vericuetos de la existencia en la modernidad.

Una novela arroja luz, observa, sobre los significados y comprensiones existenciales que ya no aparecen ni unificados, ni clarificados, ni evidentes ni unívocos para las personas. Si no que más bien aparecen diferenciados en una pluralidad que escapa a una integración unívoca, aparecen, además, faltos de explorar, están, por decirlo así, puestos para hacerse visibles por un observador, el cual puede ser posible de diferentes maneras, la novela es una forma, la religión y el misticismo es otra, el amor y/o la familia otra más, de hecho cada sistema social reduce complejidad existencial a su manera. De esta situación sucede el hecho de que el artista no crea, sino que *descubre*, la obra de arte es encuentra a medio camino entre lo que observa cambiante y lo que ya viene existiendo en complejidad compleja.

La modernidad es una época en la que no hay un centro definidor, ni un solo sentido de interpretación estable o correcta, la multiplicidad y complejidad de la vida es susceptible de ser elaborada desde múltiples criterios y formas operativas.

La novela es la obra literaria especializada tanto en mostrar tanto dicha situación policéntrica y heterárquica, como en mostrar las diferentes maneras parciales en que algo humano, un problema, un anhelo, un dolor, un dilema, una situación, puede comprenderse, delinearse, observarse. Y lo ofrecen al lector-observador que porta una posibilidad abierta de posibles lecturas según su estado de ánimo del momento, según su situación personal del momento, según su biografía, según su conocimiento del universo literario previo o contemporáneo.

Esa es la magia a la que se refiere Bolaño: el asunto humano existencial y significativo que todo ser con mínimo de conciencia posee, el cual es posible de ser mostrado por una novela y ante el cual, prácticamente cualquier persona con conciencia activa es capaz de tener posibilidades de experimentar guiada por la comunicación escrita de la novela. Y esto es así a pesar de que, si bien es cierto que entre más conocimiento tenga el lector acerca del universo y la historia del arte, más posibilidades se presentan de observar los enlaces y referencias recursivas que posiblemente contenga una obra<sup>110</sup>, sin embargo, ello no limita para que las personas con distinto bagaje cultural, no tengan una comprensión y disfrute de lo ahí mostrado, no limita para que su conciencia se gatille y se estimulen tanto sus sentidos como su fantasía; a lo mejor se perderán del enlace inmediato a Shakespeare, si no lo conocen, y su comprensión no pasará por la observación del dilema hamletiano, pero no son analfabetas existenciales, es decir, entienden lo que es un dilema porque en algún momento de su existencia lo han tenido ante sí, en carne propia o en un coetáneo, y con esos recursos de sentido común serán con los que se acerquen a la obra, y entenderán lo que entenderán, como le sucede a un observador culto que también entiende lo que entiende.

Son dos cosas distintas que, sin embargo, han estado confundidas en la sociología del arte, y lo han sido en detrimento de la experiencia artística por parte del público espectador, la cual ha quedado fuera de foco de la investigación sociológica<sup>111</sup>. Poner el acento en el capital cultural, tal como lo hace la teoría bourdiana, como requisito o como elemento que condiciona la experiencia estética, limita y niega la experiencia individual que efectivamente cada persona es capaz de tener.

---

<sup>110</sup> Pero aún así, contar con un bagaje en el universo del arte, ello no garantiza ser capaz de observar todas y cada uno de los enlaces recursivos significativos que los artistas gustan de incrustar escondidos en sus obras, y porque inclusive, la obra, por sus características, de ser ella misma un programa y una extraordinaria y rica red de múltiples combinaciones sin otra ley de entendimiento más que la que ella es capaz de contener, se encuentra abierta a incluso más y diferentes enlaces recursivos que los que el artista pensó conscientemente en colocar. Los artistas mismos se sorprenden y no limitan los enlaces significativos –formas de observación de su obra- a lo que ellos dispusieron.

<sup>111</sup> Pero obsérvese que es solo fuera del foco de la investigación guiada por esa metodología, no así en la realidad de las personas, en donde ellas tienen experiencias estéticas, digamos, sin pedir permiso a los estudiosos o especialistas en la sociología o antropología del arte. De hecho, de seguir así, afirmando que se requiere un bagaje cultural o capital cultural adquirido ya no por abolengo, ¡faltaba más que a estas altura se insistiera en ello!, sino adquirido por educación, la sociología y la antropología del arte están produciendo la negación de la experiencia estética, digamos, popular. Afortunadamente hay, en muchos casos de artistas que no asumen dichas creencias, sino que mantienen un interés y una relación directa entre el artista y el ser humano observado por ellos. Hay artistas clasistas, efectivamente, pero el grueso de los artistas que observan el mundo desde el universo dramático y libre del arte, incluyen a las personas como seres existenciales, seres con sentidos y seres con la facultad de la fantasía sin hacer depender estas facultades del nivel educativo. La experiencia estética no se limita por, ni la determinan los historiales académicos ni a los certificados universitarios, tampoco a las fortunas en la cartera. A esto se refiere Luhmann cuando afirma que las teorías basadas en el gusto han devenido en discriminación.

#### 4.10 Dos terrenos existenciales: la aventura y el mal

Bolaño considera, entonces, que saber escribir no es suficiente para ser un buen o un gran escritor, eso lo puede llegar a hacer cualquiera, dice. Se requieren más y diferentes capacidades, no dadas ni si quiera por la ideología que puede tener un escritor ni por su sufrimiento, el cual es su asunto, dice; se requiere talento, el cual se otorga azarosamente, independientemente de su ideología o de si ha sufrido o no<sup>112</sup>. Más bien, se requiere una actitud existencial desde la cual se reduce la complejidad y se tengan experiencias formadas, delimitadas.

Dicha actitud, ya decíamos, es la del *valor, la valentía*, la cual se requiere para ser capaz de sumergirse en el abismo de la propia vida situada en una sociedad sin perder la alegría, para adentrarse en el infierno, para estar dentro del huracán y no cerrar los ojos ante ello. Con esta actitud del escritor explorador existencial valiente, enseñada por Antíloco el griego del siglo IV a.e.c. (Bolaño, 2004), puede el escritor adentrarse con sus historias noveladas por esos territorios significativos e inexplorados, reducir con ello complejidad.

El abismo, el infierno, el desierto, el horror, la pesadilla, la oscuridad, el huracán, llamados a sí por Bolaño, son la realidad real del habitante de la modernidad, son la complejidad compleja en la que habita el ser humano moderno, son su situación. Ante tal concepción de la vida, la función de la escritura literaria es la reducción de complejidad existencial justo por medio del arte de escribir: ya que estoy aquí, voy a escribir novelas que gatillan la fantasía de los lectores y las demás operaciones psíquicas, afirma Bolaño<sup>113</sup>. Se requiere, además, un guía que oriente ante la ambigüedad y contingencia del mundo, tal guía es la actitud humana del valor, responder como hombres, dice, pero no en el sentido machista de la expresión, sino en el sentido existencial, es decir, asumiendo que se está vivo (y *nada de lo vivo tiene remedio*, dice), y asumiendo las consecuencias de los actos de una

---

<sup>112</sup> Afirmación realizada en la entrevista que Pedro Lemebel le realizó en su programa de radio durante el segundo viaje de Bolaño a Chile en 1998.

<sup>113</sup> Parfraseo que hacemos del poema de Bolaño:

Ya que estamos aquí aprendamos algo  
Ya que estamos aquí aprendamos algo  
Entre los cortocircuitos entre las casas  
que visitamos para arreglar una avería  
Somos las manos heladas el acto detenido  
De aquél que abrió el refrigerador  
En el momento en que la muerte regresaba  
Estamos aquí para describir maravillas  
Soñemos que habla el que no pudo referir su historia  
En el momento en que la muerte regresaba.  
De *El aire*. Barcelona. Berthe Trépat. Nro.1, 1983.

vida que continua –tal es la aventura- sin pedirnos permiso ni parecer; asumiendo las consecuencias no esperadas de la acción, asumir la vida a la que se ha llegado gracias a los propios actos pero sin haber planeado llegar ahí.

Roberto Bolaño cree en la Ilustración en siguiente sentido: a pesar del siglo XX europeo, “la vieja y difamada y magnífica certeza de la Ilustración, de que el ser humano merece salvarse, aunque a menudo no se salve” (Bolaño, 2004a, p. 157). El siglo XX es un “trozo duradero del infierno” sea en su lado europeo o americano. Los latinoamericanos por nuestra parte:

Somos hijos de la Ilustración, decía Rodrigo Lira mientras paseaba por un Santiago que más que nada parecía un cementerio de otro planeta. Es decir, somos seres humanos razonables (pobres pero razonables), no entelequias salidas de un manual de realismo mágico, no postales para consumo externo y abyecto disfraz interno. Es decir: somos seres que pueden optar en un momento histórico por la libertad y también, aunque resulte paradójico, por la vida. A los innumerables asesinados por la represión hay que añadir a los suicidados por la razón, a favor de la razón, que es también el lugar donde vive el humor (Bolaño, 2004a, pp. 97-98).

La opción y actitud de Roberto Bolaño es la de un guerrero derrotado, un guerrero que siempre pierde ante el asunto humano de la existencia en la modernidad que no garantiza nada, pero aun así, sabiendo de su derrota, opta por la vida, *el ser humano merece salvarse, aunque a menudo no se salve*. Y su razón ilustrada se parece más a la del segundo *Ulises* descrito por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. Según reflexiona Josetxo Beriain (1996) el primer *Ulises* es el héroe que se autoafirma ante el mundo encantado por las sirenas y que proyecta

Una imagen de dominio y control racionales de la naturaleza, produciendo de esta manera el efecto perverso de su autonegación como sujeto, como persona, ya que al huir del *mito*, su instalación en el *Logos* no elimina la contingencia-riesgo... no elimina la dependencia (ahora racional) en relación al <nuevo destino> secularizado: el progreso, el desarrollo la expansión de opciones sin fin (Beriain, 1996, p. 16)

En cambio, el segundo *Ulises*, más bien, el héroe, admite su derrota anticipadamente:

John Elster, en su libro *Ulises and Syrens*, describe un tipo de *Ulises* que <es débil y lo sabe, y en esta su debilidad radica su fortaleza, paradójicamente, en su capacidad de

<autorrestricción inteligente> ante las consecuencias no intencionales de su acción (riesgo). Ambos tipos de actitud describen la presentificación del futuro en la sociedad moderna como riesgo, como innovación, como apertura, que puede acabar en el cielo o en el infierno, solo que en el primer Ulises la actitud hacia el mundo es prometeica, la de una autoinfinitización ante un elenco asimismo infinito de posibilidades que opera bajo la significación social imaginaria de una <expansión ilimitada> de posibilidades, mientras que en segundo Ulises <la fortaleza de su debilidad> y su conocimiento de este dato le hacen *correlacionar las formas dualistas* de expansión y restricción, de optimismo y pesimismo, de dominio y reconciliación, no de lucha *contra* el destino, sino *con* el destino, el riesgo y la contingencia (Beriain, 1996, pp. 16-17).

Como guerrero derrotado pero valeroso, el héroe bolañiano responde-observa como hombre (de letras) en *Los detectives salvajes* y *2666*, a los dos temas que le parecían importantes de ser explorados y construidos selectivamente en la novela con el tema de la aventura y la muerte.

Los territorios humanos desconocidos, poco conocidos o sobre los que todavía se puede decir algo más<sup>114</sup>, son estos dos. Se trata de dos selecciones para reducir complejidad; son dos temas que han sido desarrollados que conforman grandes formaciones literarias desde las cuales se puede observar la realidad real: la aventura y el mal.

En el prólogo que aparece en la edición de *Las aventuras de Hucklerberry Finn*, publicada por la Biblioteca Universal del Círculo de Lectores, (Barcelona, 1999), Bolaño escribe que a todo novelista, ya sea de lengua inglesa o española se le presentan en el horizonte dos libros:

Son dos caminos, dos estructuras y sobre todo dos argumentos. En ocasiones dos destinos. Uno es *Moby Dick*, de Melville, el otro es *Las aventuras de Kucklerberry Finn*, de Mark Twain. El primero es la llave de esos territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente acaba derrotado; el segundo es la llave de la aventura o la felicidad, un territorio menos acotado, humilde e innumerable, en donde el personaje o los personajes ponen en movimiento la cotidianidad, la echan a rodar y los resultados son imprevisibles, y al mismo tiempo reconocibles y cercanos (Bolaño, 2004a, p. 269).

---

<sup>114</sup> Ya que internamente pueden tener ramificaciones.

Y cuando comenta acerca de la narrativa hispanoamericana del fin del milenio, destaca que ésta, además de ir en un flujo que va en ambas direcciones con escritores españoles y latinoamericanos, se encuentra en la frontera de un nuevo territorio a explorar:

¿Cuál es ese nuevo territorio? El mismo de siempre, pero otro, que es una forma de decir que no lo sé. En cualquier caso es el territorio en donde están los huesos de Cervantes y de Valle-Inclán y es el territorio no hollado, el territorio de los muertos y el territorio de la aventura (Bolaño, 2004a, p. 306).

Aventura-amistad como un gran tema, y el mal-apocalipsis como el otro asunto de la existencia. Así, sus dos novelas *Los detectives salvajes* y *2666*, las dedica respectivamente a ellos.

#### **4.11 *Los detectives salvajes* y *2666***

Bolaño confirmó que *Los Detectives Salvajes* era una novela compuesta sobre la aventura. Su composición es autorreferencial en este sentido temático, hay continuidad temática cuando los autores realizan una (des)lectura del texto primario mediante dichas variaciones (García Luzon, 2015). Comunica Bolaño:

Creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela de *Huckleberry Finn* de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela. También es la transcripción, más o menos fiel de un segmento de la vida del poeta mexicano Mario Santiago, de quien tuve la dicha de ser amigo. En ese sentido la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor (Bolaño, 2004a, p. 327).

Hay aquí la declaración de la selección heterorreferencial de su novela, también.

*2666* tiene, por decirlo así, a su gemela en ensayo híbrido de Sergio González Rodríguez, *Huesos en el desierto* (2002), el cual documenta utilizando diverso géneros narrativos, los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez que comenzaron a incrementarse en la década de los 90's. Al comentar sobre su publicación, Bolaño dice que se trata de un caso "único en los anales del crimen latinoamericano: más de trescientas mujeres violadas y asesinadas en un periodo de tiempo extremadamente corto, desde 1993 hasta 2002, en una ciudad en la frontera con Estados Unidos, de apenas un millón de habitantes" (Bolaño, 2004, pp. 214-215).

Bolaño mantuvo comunicación vía correo electrónico con González Ramírez. El tema epistolar entre ellos era justo ese infierno de asesinatos. De este libro, dice,

Aparece en la colección <Crónicas> de Anagrama, en donde se encuentran libros de Wallraff, Kapuscinski y Michael Herr, no solo no desmerece en nada de la compañía de estos mitos del periodismo, sino que incluso, como ellos, precisamente, trasgrede a la primera ocasión las reglas del periodismo para internarse en la no-novela, en el testimonio, en la herida, en incluso e incluso, en la parte final, en el treno. *Huesos en el desierto* es así no solo una fotografía imperfecta, como no podía ser de otra manera, del mal y de la corrupción, sino que se convierte en una metáfora de México y del pasado de México y del incierto futuro de toda Latinoamérica. Es un libro no en la tradición aventurera sino en la tradición apocalíptica, que son las únicas dos tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea (Bolaño, 2004, p. 215).

Ahí mismo, en el año 2002, anuncia 2666:

Ya no me acuerdo en qué año empecé a cartearme con Sergio González Ramírez. Solo sé que mi cariño y mi admiración por él no ha hecho sino crecer con el tiempo. Su ayuda, digamos, técnica, para la escritura de mi novela, que aun no he terminado y no sé si terminaré algún día, ha sido sustancial (Bolaño, 2004a, p. 215).

Estas dos historias son parte de su obra con la que realiza sus distinciones sobre la modernidad seleccionada como abismo desde la distinción del subsistema de la literatura. En ambas está descrita la búsqueda de una poeta desaparecida en la primera, la de un escritor escondido en la segunda; ambas historias confluyen en el señalamiento heterorreferencial de un estado fronterizo al norte de México.

En ellas esa búsqueda da pie a la metáfora de los detectives literarios (lo que investigan es la literatura como actividad diferenciada dentro de la sociedad y como una serie de operaciones que ellas mismas al señalar, distinguen un entorno interno), recurso que Bolaño usa para tematizar críticamente de la academia y la institucionalización de la poesía, entre otros temas.

Según Villoro “ordena la trama en torno a personajes que investigan, detectives de una alteridad que se les resiste. Sus continuos encomios de la valentía se inscriben en esta estética. Encontrar es un atrevimiento” (Paz y Faverón, 2008, p. 87). En ellas, la estructura narrativa es cuidadosamente elaborada en autorreferencia, y con estas estructuras observa a la sociedad

contemporánea como compleja y poliédrica, policontextual, repitiendo así la forma del sistema sociedad –diferenciado- dentro del sistema –subsistema de la literatura.

Las comunicaciones explícitas sobre la literatura que Bolaño nos dejó, nos han allanado en buena parte el camino para su observación como operaciones de la sociedad que la autoobservan y sus características, ya que las comunicaciones de la literatura son diferentes radicalmente a lo que no es literatura, marcan su límite por ellas mismas; son ficciones que superan las determinaciones del entorno y que llegan a convencer con sus propios medios usando redundancias internas – intertextualidad-.

Del entorno toman sus temas (el qué, el acto de seleccionar información) y del propio subsistema su operación (el cómo, el acto de seleccionar una forma de darla a conocer); se incrustan en el acervo total literario que viene desde Cervantes pero no de manera ingenua, si no elaborada en la libertad no arbitraria que el sistema le permite, y dentro de esta estela de obras autoseñaladas es que adquieren su lugar como novedad, la actualizan y la renuevan si dicen algo con su propia forma de comunicar algo sobre la existencia en la modernidad, con la vida –como operación- de novelada y poetizada sus poetas y escritores.

#### **4.12 Observaciones de la sociedad: *Los detectives salvajes* y la literatura en la sociedad**

Afirma Monserrat Madariaga que, “Bolaño lleva a lugares” (2010, p. 14), o dicho en nuestros términos, las novelas de Bolaño son observaciones (invisibilizadas) que hacen ver al lector lo que la obra ofrece que vean.

El esquema de la teoría de la observación plantea tanto el trazo de la distinción y la selección como algo simultáneo que deja fuera algo más, sin embargo este último no desaparece sino que permanece como lo excluido, se trata de la paradójica unidad de la diferencia.

Si tratamos a la novela como una forma que opera bajo dicho esquema de distinción/selección, hemos de ver cómo es que al señalar algo, un estilo, una historia, una hipótesis existencial, un tema, se ha traído consigo lo excluido construido simultáneamente un entorno a dichos elementos.

En cada novela el texto hace visible algo más no contenido en ella, al hacer visible deja algo invisible que señalado justo por la visibilización. Los personajes de Bolaño son poetas o aspirantes a poetas, escritores o aspirantes a ellos. Su tema son las acciones situadas de ellos pero no tematiza



precisamente sus motivos subjetivos, sino sus acciones en escenarios sociales, personajes, acciones y situaciones que sin embargo están lejos de ser homogéneos, más bien son señalados en su actuar social en contextos donde la institucionalidad y la oficialidad de la política, la revolución, la dictadura les toca la vida y les brinda el lado de participar en esas instituciones o bien rebelándose ante ella para salvar la autonomía literaria de su escritura. Sin decirlo explícitamente, la literatura de Bolaño es una autoafirmación por negación: negar las formas literarias que aparecen en el contexto social, le permiten afirmar su idea de literatura. El escritor Juan Villoro caracteriza lo que a su juicio es la literatura de Bolaño:

Su imaginación no privilegia lo extravagante, sino la novedad de las zonas comunes. Como Pynchon, busca fulgores infraordinarios. La prosa de Bolaño depende de leves rupturas en la percepción de lo real. Llama la atención el poco interés que concede al mundo subjetivo de sus personajes. Cuando refiere un sueño lo hace con la sobriedad exterior de un delirio de Kafka. Su escritura no depende de la introspección sino del recuento de los datos. Aunque sus personajes opinan mucho no ofrecen ideas sobre ideas, sino actas de descargo. Forenses de lo cotidiano que es inusual, levantan inventario y comentan sus hallazgos (Paz y Faverón, 2008, pp. 86-87).

Esto lo dice Villoro para referirse a *Los detectives salvajes*, pero refiere que Bolaño lo perfecciona en *2666*:

En su última obra Bolaño perfeccionó el recurso, desplazándolo de los personajes al propio narrador. En *Los detectives salvajes* un coro múltiple se narra a sí mismo a través de monólogos. El autor está del otro lado de un vidrio de espejo, registrando declaraciones. Apenas publicada, la novela se convirtió en objeto de culto, un *I-Ching* en el que se adivina hacia atrás, para descifrar lo ya sucedido, el *Libro de las Mutaciones de una generación*, una época pensada en primera persona, donde cada quien es detective de su destino. El procedimiento se altera en *2666*. Los personajes son trabajados como casos, sujetos ajenos a las vacilaciones de la vida interior que al modo de los héroes griegos avanzan a su desenlace sin cerrar los ojos. Los capítulos representan las carpetas de un investigador. Esta vez el detective está fuera del libro, narrándolo. Si los crímenes de Ciudad Juárez son descritos como un peritaje médico, los protagonistas integran un archivo de datos: tienen acciones, no conjeturas. El recuerdo o el anhelo importan poco al investigador; no puede extraviarse en las posibilidades del pasado o el futuro; debe enfocar el presente donde las huellas dactilares

trazan una película confusa y sin embargo legible; no se pregunta por qué esos personajes hacen lo que hacen: reconstruye los hechos. La vida diaria se abre como un misterio equivalente a las fosas comunes de Ciudad Juárez. De ahí la peculiar energía del libro y su tensión de avance (Paz y Faverón, 2008, p. 88).

Con este interés en lo externo a los personajes, Bolaño tiene el objetivo de presentar a los poetas realvisceralistas como los salvadores perdidos de la nueva poesía de América Latina en *Los detectives salvajes*, y de presentar a los diferentes observadores del agujero mortal que es Santa Teresa en 2666, justo desde sus respectivos ángulos de observación.

Son realvisceralistas que se niegan a incluirse en el surrealismo, en el realismo mágico y optan por encontrar su propia genealogía literaria en los infrarrealistas, (el grupo literario de inicios del siglo XX mexicano que guardó ciertas relaciones con integrantes de la Revolución Mexicana a través de la misma Cesárea Tinajero, colaboradora del General Diego Carvajal); buscaban enlazarse a “los poetas mexicanos muertos, mis futuros colegas” (Bolaño, 1998, p. 21), “Los pobres niños abandonados. Porque ésa era la situación: nadie los quería. O nadie los tomaba en serio. O a veces una tenía la impresión de que ellos se tomaban demasiado en serio” (Bolaño, 1998, p. 196).

Son salvadores perdidos porque ni siquiera parecían ser poetas sino méndigos a los ojos de quienes los conocieron, daban miedo por la mala fama que se les atribuía, la cual iba de hacer algo con sus víctimas, aunque no sabían bien a bien lo que les hacían, “publicarlos era valiente pero también era una vergüenza” (Bolaño, 1998, p. 210), para ellos el tema era “la salud de la nueva poesía latinoamericana” (Bolaño, 1998, p. 150), esa era su elección marcada ante el contexto literario: “Todos los poetas, incluso los más vanguardistas, necesitan un padre. Pero éstos eran huérfanos de vocación” (Bolaño, 1998, p. 177).

En *Los detectives salvajes*, Bolaño hace un rastreo de grupos y subgrupos de la poesía en el periodo que va de la América Latina de 1976 a la España de 1996. En esos veinte años aplica la distinción poesía verdadera/poesía ideologizada, o bien, de la poesía a la intemperie/poesía vinculada al régimen material e ideológicamente, incluyendo el tipo revolucionario que igualmente la mata, o bien, el franquista que genera creyentes.

Distingue a los grupos aduladores de Octavio Paz y sus derivados, enemigos de los poetas campesinos; a los que más que poetas eran:

En realidad periodistas y funcionarios, esa clase de gente triste que nunca sale del centro, de ciertas zonas del centro, titulares de la tristeza en la zona comprendida por la avenida Chapultepec, al sur, y Reforma, por el norte, asalariados de *El Nacional*, correctores del *Excelsior*, tinterillos de la Secretaría de Gobernación que cuando dejaban sus chambas se desplazaban a Bucareli y allí extendían sus tentáculos o sus hojitas verdes” (Bolaño, 1998, p. 147).

Y a los herederos de la Revolución Mexicana que buscan un lugar en las letras, como el general Carvajal:

tantos hombres que lucharon y se distinguieron en nuestra revolución, hombres que entraron desnudos en el torbellino de la historia y que salieron vestidos con los más brillantes y más atroces harapos, como mi general Diego Carvajal, que entró analfabeto y salió convencido de que Picasso y Marinetti eran los profetas de algo, de qué, no lo sabía muy bien, no lo supo nunca muy bien, muchachos, pero tampoco nosotros sabemos mucho más... el general, a primera vista, pues no se diferenciaba de tantos otros militares que el oleaje de la revolución había depositado en el DF, daba la impresión de ser un tipo reconcentrado, serio, desconfiado, violento, en fin, nada que se pudiera asociar con la poesía, aunque yo bien sé que han habido poetas reconcentrados y serios y bastante desconfiados y muy violentos, miren a Díaz Mirón, por ejemplo, y no me tiren de la lengua, a veces me da por pensar que los poetas y los políticos, sobre todo en México, son una y la misma cosa, al menos yo diría que abrevan en la misma fuente” (Bolaño, 1998, p. 355).

Estar fuera de esos grupos de redes de amistad interesada, de redes de favores, estaba exclusión de las prestaciones del sistema: “Según María, a quien acudía cada vez más desanimada, eso era lo normal, la literatura mexicana, probablemente todas las literaturas latinoamericanas, eran así, una secta rígida en donde el perdón era costoso de conseguir” (Bolaño, 1998, p. 370).

Fuera de dichos grupos, estaban los realvisceralistas, no buscando ni perdón ni entrar, sino buscando a Cesárea Tinajero, la poeta iniciada pero no consagrada, considerada por ellos el vínculo con la poesía misteriosa.

La selección de los poetas y las consecuencias de su relación no diferenciada con la política, Bolaño la localiza más allá de México, en el resto de la América Latina de las revoluciones, donde los poetas corren peligro pues se trata de “El sueño de la Revolución, una pesadilla caliente” (Bolaño

1998, p. 500). Estar a favor o contra la revolución es un peligro para el escritor, lo cual lo obliga a huir y, si regresa, tampoco es una salvación, pues regresar no garantiza nada bueno, tal es la historia del poeta peruano y el cubano de su misma generación, narrada por Felipe Muller que a su vez refiere que le fue contada por Belano y en la que se da cuenta de los destinos trágicos que tuvieron en sus respectivos países, y ello a pesar de ser militantes, lo cual no les ayudó, por el contrario, les llevó a problemas con el régimen respectivo:

Los dos creían en la revolución y en la libertad... Pero entonces ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década del cincuenta: se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte (Bolaño, 1998, p. 497).

El contexto español de la literatura también es seleccionado por Bolaño en *Los detectives salvajes*, cuando aparece el poeta que habla del límite del valor; el poeta que se avergüenza de su esposa trabajadora del servicio postal, a la cual deja cuando comienzan a tener publicaciones; el poeta metafísico que no se relaciona con el medio, sino que le da por su lado; el poeta de 24 años que se describe con una gran trayectoria, alabador de otros grandes poetas como él; el poeta místico religioso que no critica al régimen de Franco ni a la iglesia, más bien se presenta como dialogante con la España doliente; el poeta loco que termina en el hospital psiquiátrico dependiente de su enfermera (Bolaño, 1998).

Agrega, además, como peligro para el fin de la poesía, el de dejar de escribirla, “Como tantos mexicanos, yo también abandoné la poesía. Como tantos miles de mexicanos, yo también le di la espalda a la poesía... yo también, llegado el momento, dejé de escribir y de leer poesía” (Bolaño, 1998, pp. 551-552).

Señalar estas figuras y sus historias en la novela donde simultáneamente presenta a los salvadores perdidos de la poesía guiados por el deseo de encontrar a una poeta como la única que reconocen, hace que Bolaño problematice los límites de la autonomía literaria, y lleva con esta observación al lector a observar dicho tema seleccionado y organizado por él.

Más allá de estos riesgos para el logro de una literatura localizada en la sociedad, está la posibilidad que busca mantener los límites atendiendo a su asunto, su decir que juega con el lenguaje, que no sigue a otra comunicación que sea la que no se puede con las meras palabras, sino con la obra como forma que comunica literariamente. *¿Qué hay detrás de la ventana?*, es la pregunta metafórica

que Bolaño plantea en *Los detectives salvajes* para la referirse a realidad de la literatura de la sociedad, la que se escribe hasta en el único papel que se tiene a la mano<sup>115</sup>. La respuesta es indecible, como refiere Luhmann, posee un límite conceptualmente inaprensible, indeterminable por ningún tipo de objetivación, ante lo cual solo se puede dejarse llevar por lo perceptible y lo imaginable, “toda forma difiere lo que la hace observable en lo inalcanzable, y en el plano de la realización se mantiene por debajo de sus ambiciones. Trascender los límites de la imaginación es por igual tan necesario como imposible” (Luhmann, 2005, p. 469).

Todo esto es lo visible que nos lleva la novela a ver, pero al hacerlo ¿qué trae consigo como lo invisible que solo puede visibilizarse gracias a su invisibilización? La forma al autodelimitarse, efectivamente construye su entorno específico, sin embargo, esto no quiere que decir que en cada obra de arte haya que iniciar todo de nuevo, quiere decir que cada de obra es momento de operación constructiva y enlazada a lo previo del sistema del arte, y que también se coloca para posibles enlaces futuros de otras novelas. El sistema del arte existe para cada nueva obra como contexto de referencia en el que se localizan los estilos, los nombres de los artistas consagrados, o formalidades del tipo de los suplementos literarios.

La radicalidad de la autonomía de la forma novela, permite generar observaciones en principio universales, cabe ella misma como lado señalado con el cual trabajar, dejando fuera al resto como entorno interno del propio arte o al resto de la sociedad. Sus observaciones (distinciones y selecciones) siguen el esquema de observación general del arte (realidad real/realidad ficticia), y más específicamente a nivel del subsistema de la literatura, opera con el esquema de historias noveladas/realidad real.

La selección ordenada según las decisiones del autor sigue a sus propias pautas de comprensión puestas ahí mismo en la novela. Internamente, la novela reorganiza el material que ha sido seleccionado heterorreferencialmente, son los elementos narrados, el qué, y que pueden ser

---

<sup>115</sup> “Me puse a recitar, a murmurar los que recordaba y me hubiera gustado poder anotarlos, pero aunque llevaba un Bic no llevaba papel. Luego pensé: boba, pero si tienes el mejor papel del mundo tu disposición. Así que corté papel higiénico y me puse a escribir<sup>115</sup>” (Bolaño, 1998, p. 197). El personaje de Auxilio Lacouture, relata este pasaje de su confinamiento en un baño de la Facultad de Filosofía de la UNAM. Estuvo resguardada durante varios días mientras el ejército mexicano sitiaba el campus universitario en 1968. Esta importancia de escribir para salvarse señalada por Bolaño, recuerda al acto de escribir que mantuvo el Marqués de Sade durante su último confinamiento en la Bastilla, *Los 120 días de Sodoma* fue escrito en 35 pliegos de papel higiénico de 11 centímetros, luego de unirse conformaron un rollo de 12 metros escritos por ambos lado. Luego de su recuperación jurídica, fue expuesto en 2015 como Tesoro de Francia en el Museo de Cartas y Manuscritos. (Flores, 2014).

tomados del resto de la sociedad o del mismo subuniverso literario. La manera en que se cuenta, el cómo, es la actividad operativa autorreferencial: comunicaciones noveladas que dan lugar a más comunicaciones noveladas, y lo hacen a partir del universo previo del cual parten y con el que guardan identidad de sentido, la posibilidad de enlaces puede ser para demarcarse de eso que se está aludiendo, o bien, para continuar, o bien, una serie de combinaciones audaces de ambos tipos de enlace.

Al operar evolutivamente de esta manera, la literatura genera excedentes de posibilidades dados en una temporalidad susceptible de ser aprovechada por los mismos escritores que han problematizado los tiempos, tanto el observable en el pasado del arte puesto ahora a libre disposición de su uso como anacronía o sobre revaloración de lo pasado, pero también observable en los pasados puestos en la obra y que dan claves del entendimiento de la historia, o bien, sugeridos en futuros abiertos ante los cuales tiene posibilidades de completar individualmente.

Además, dichos excedentes de posibilidades han sido usados para distinguir y problematizar la identidad, la cual, entonces, puede ser deconstruida por la duplicidad ya sea en los usos de los yoes duplicados, de los gemelos, o de las identidades confirmadas a partir de la observación de alguien que no es yo. Quién es yo es algo que puede ser mostrado por los que observan al yo, tal como sucede en *Los detectives salvajes*, en donde las personalidades de los protagonistas Arturo Belano y Ulises Lima le es proporcionada al lector por medio de quienes les conocieron, de ello van las múltiples entrevistas realizadas por un entrevistador que no queda claro quién es, la sugerencia de que es el poeta García Madero quien entrevista a quienes los conocieron, se rompe en la página 383, pues en el relato del personaje de Andrés Ramírez, éste se expresa hablándole a Arturo Belano, es decir, la entrevista la realiza el propio Belano. Aún así, la idea de la novela es la de que por medio de la periferia es desde donde se conoce a lo central. Por medio de esta estrategia narrativa que nos quiere mostrar Bolaño, que son las miradas externas las que señalan a los protagonistas del infrarrealismo.

También es aprovechada por la crítica literaria entendida no normativamente, sino como programa para la observación de segundo orden no orientado a la convergencia, sino a la generación de reflexiones dadas en el medio del arte como formas comunicativas que dejarse llevar por la percepción y la imaginación, es decir, reconociendo que no es la determinación objetiva de la obra, sino la interpretación constructiva que establece distancia con la obra:

Su tarea es distinguir lo visible de lo que se ha vuelto invisible a consecuencia de lo visible; y, debe intentar todavía, con el rabillo del ojo, ver lo excluido que ha sido incluido. Por eso Jean Paul -contra Kant y contra Schiller- solo puede encontrar lo sublime en lo finito y no, precisamente, en lo infinito. Solo aquí la autodescripción del sistema/arte incluye aquello que la motiva: reflexionar la unidad valiéndose de la paradoja del distinguir -lo cual constituye el '*unmarked space*' y lo inobservable de la observación. Ahora se señala como 'ironía' la seria convicción de que el arte se ha separado del mundo real; por decirlo de alguna manera: tomar en serio no tomar al mundo en serio, y como auto-afirmación perseverante en eso (Luhmann, 2005, p. 470).

Así, tanto los tratamientos problemáticos y juguetones de la identidad, la crítica literaria reductora de complejidad, como la misma temporalidad negada, y por lo mismo observada, son formas en que la literatura se autodescribe a través de sus propias operaciones.

En *El arte de la sociedad*, señala Luhmann que la autonomía del sistema es el tema de sus autodescripciones. El uso de las ficciones no se limita a la mera imitación, y si lo hace es con ironía, ya que su desarrollo evolutivo la ha llevado a exigir que la ficción no se mezcle con la realidad real, exige suspender la incredulidad (al modo de la *epojee* husserliana) para poder comprender la obra de arte como realidad *sui generis*, no busca anclar la propia realidad a la realidad real, por el contrario, es ella la que, al distinguirse con su sentido comunicativo propio, marca a la realidad real como algo duro, por decirlo de alguna manera, o como algo que se puede ficcionar, justo como lo hace Bolaño que lleva al lector constantemente a la trampa de hacer pasar como verdadero algo que él está inventando, incluyendo al Bolaño como escritor. La ficción solo confía en sus propios medios para convencer al lector de que lea y se deje llevar así a observar lo que ella observa (Luhmann, 2005).

En esta estrategia de engaño que se espera invisible, el autor genera su propia forma de observar y operar en la realidad, produce realidad ya que sus ficciones existen finalmente en la realidad social, dónde más.

Sobre el pasado, que es un pasado autoconstruido por el arte y por cada obra de arte que al aparecer como novedad, se demarca de lo previo, el arte del siglo XX se rebela contra el pasado, su propio pasado, en una suerte de autohistorización. De cada autor se espera que profesionalmente conozca el canon o los cánones literarios, además de que produce su propio canon, digamos, personal.

Ante la tradición, los autores ya no guardan relación de compromiso sino que juegan con ella, toma rostro de función contextual interno sobre el cual pueden generar sus propias distinciones continuativas o no, aprovechando a sus semejantes con innovación y disidencia “y en caso dado, [al negar su identidad], solo corren el peligro de no ser entendidas. Sin responsabilizarse por las consecuencias ulteriores se pueden concentrar en irritar al observador” (Luhmann, 2005, p. 485). Sin embargo, esta negación operativa que una obra puede realizar, es operación y por lo tanto permite la continuación. Aparece el re-entry cuando el entorno marcado por la propia operación, entra en el propio sistema comunicativo a través de las propias operaciones, el sistema utiliza la “autorreferencia como principio generador de formas” (Luhmann, 2005, p. 489).

#### **4.13 2666. La sociedad mundial multiobservada está en Santa Teresa**

El tono apocalíptico de esta novela es una de las frecuentes lecturas y comprensiones que se hacen de ella. El título que señala a un año en el futuro, reduce complejidad en el sentido de destacar el número de la bestia dentro de la tradición cristiana.

Si bien caben diferentes reducciones de complejidad, también hemos decidido seguir esta forma de observarla, justo por las descripciones explícitas de los temas existenciales que refirió Bolaño, como por la misma obra que lleva al lector a observarla con esta distinción como el lado operativo temático con el cual se trabaja.

Al igual que *Los detectives salvajes*, incluye historias, e historias dentro de historias, que pueden ser leídas individualmente, pero que, situadas en el marco de la lectura general de la obra como unidad, adquieren más y diferente sentido al ser colocadas como partes completas y con estilos autónomos diferenciados, forman partes de un rompecabezas más amplio y susceptible de tener diferentes ángulos de observación:

Está constituida por cinco partes que pueden ser leídas de manera autónoma, fragmentaria o interconectada -no necesariamente de manera lineal- en términos de conjunto. Cada una de las partes remite a Santa Teresa, ciudad mexicana fronteriza, en la cual suceden continuos asesinatos de mujeres. Pero también cada una de las partes remite al tema del escritor desaparecido, el viaje, el mal y el secreto. La novela propone infinitas pistas que el lector debe seguir en busca de un origen, que resulta ser siempre un falso origen; juega con la tradición metafísica del inasible, del secreto del texto, del aura inalcanzable, con nuestra ansia desesperada de referente (Espinosa, 2006, p. 71).



Es por su mismo señalamiento en ella contenida, que las historias y personajes contruidos llevan a un mismo centro narrativo que genera una reflexión diferenciada sobre el infierno humano en la sociedad mostrado diferencialmente. La selección de los asesinatos narrados hilados a lo largo de las historias, son punto de observación que llevan al lector a observarlas como asesinatos de la historia del siglo XX. Siguiendo la misma narración que hila las historias, son una especie de actualización de asesinatos acontecidos en la Segunda Guerra Mundial, pero ahora representada en la sociedad industrializada por la fabricación en maquilas.

La obra de arte que ha roto con la tradición como determinante y la asume como autoseleccionada por ella misma, abre la posibilidad de liberar el uso y el cruce de formas, las cuales han quedado a su disposición.

Si ya no obliga ninguna tradición formal (aunque cada una permanece como cita reconocible), lo importante ahora es cómo quedan unidos los elementos. La creciente ruptura con la tradición significa, por lo pronto, para el arte: irritación, búsqueda de formas, coacción de decidir y, con todo esto, primado de la autorreferencia. El arte entonces se cita a sí mismo, opta por los elementos estilísticos solo para retomar la opción en la opción y para tener en cuenta otros estilos -de tal suerte que la obra de arte misma documenta que la selección estilística ha sido selección (Luhmann, 2005, p. 490).

Patricia Espinosa explica cómo es que *2666* está escrita bajo la lógica de la dispersión de las posibles comprensiones de lo leído, más bien es una especie de hiperconectividad la que se muestra en obra:

La multiplicación *ad infinitum* de una especie de súper conectividad; es decir, de una conectividad llevada a su límite, extremada hasta el absurdo. Cada punto, cada elemento dentro de su narrativa pareciera tener la potencialidad de explotar a cada instante, haciendo extremadamente incierto cada origen y cada efecto que solo unos instantes atrás parecían tan convincentes. La narrativa de Roberto Bolaño (1953-2003) lucha constantemente contra la inmovilidad. Precisamente ahí donde una idea logra tomar el control y hacerse hegemónica, surge la rebelión anarquizante, una pulsión hacia la revolución permanente. De este modo, no podemos sino asumir el carácter parcial y transitorio de nuestras disquisiciones, que viene a ser algo así como el intento de instaurar dictaduras analíticas que serán continuamente rebasadas por la intransigencia revolucionaria de los textos (Espinosa, 2006, p. 72).

Cuando nos explica Luhmann en su teoría del arte que es capaz de generar sus propias autodescripciones por medio de re-entry:

En la obra particular... se crean posiciones de observación locales desde donde las cosas se ven de distinta manera que desde otras posiciones -posiciones tenidas en cuenta en vez de ser rechazadas por incompatibles. Dicho de otro modo: las obras de arte se conciben de manera policontextural. Los tránsitos sorprenden al observador: y así debe ser. Si la obra de arte desde siempre debía ser sorpresa, ahora la sorpresa queda integrada en la obra de arte como re-entry. Entonces no se sale del asombro de todo lo que es posible (Luhmann, 2005, p. 490).

En esta forma de reflexión del sistema dentro del sistema, “quiere decir: el fin de todos los intentos de resolver el problema de la referencia”, “la síntesis de ‘información/darla a conocer’, se produce de momento a momento como comunicación” (Luhmann, 2005, p. 490) que opta por el lado de la manera en que se da a conocer, siendo ésta, en 2666, una forma altamente fragmentaria, o diferenciada como hemos dicho aquí, “la escritura no es más que un ropaje de una referencialidad que se nos oculta incesantemente” (Espinosa, 2006, p. 79).

Esta autora, apunta que, en 2666, Bolaño “realiza una cartografía del mal, da cuenta o visibiliza sus trazas, desplazamientos. En el mal estaría el secreto del mundo, un secreto que en esta época, que podríamos denominar tardomoderna, ya no tiene quién lo descubra, quién lo deleve” (Espinosa, 2006, p. 77).

## CONCLUSIONES. LUHMANN Y BOLAÑO COMO DETECIVES DEL SISTEMA

¿Cómo analizar sistémicamente a las novelas *Los detectives salvajes* y *2666*? La teoría general de los sistemas sociales de Luhmann provee de un arsenal de conceptos, teorías, problemas y métodos, con los cuales es posible plantear dos temáticas que nos llevaron a la reducción de complejidad científica. Primero al localizar a dichas comunicaciones escritas dentro del sistema del arte y del sistema de los medios de comunicación de masas, pudimos darles tratamiento como obras de arte textual en el primero y como obras de entretenimiento en el segundo.

Segundo, observando la observación que del mundo hace el arte, y particularmente, la forma novela como arte textual, nos permite entenderla como una de las diferentes formas que adopta la comunicación en la sociedad moderna funcionalmente diferenciada, junto a otras.

En el sistema del arte el lenguaje escrito tiene sus propias características, posibilidades y funciones, siendo ésta última la función de señalar que existe la conciencia. La escritura de la novela se trata de una comunicación dirigida a la imaginación de los lectores, siendo éstos observadores de lo que la novela observa cuando logra *llevar* a los lectores a su mundo de ficción, y esto sucede cuando, desde la lo planteado en la ficción, se preguntan sobre la realidad, ¿qué de las historias de *Los detectives salvajes* y *2666* fue real? ¿Son o fueron reales Arturo Belano y Ulises Lima, los lugares señalados, los acontecimientos narrados? Tal es el logro que tiene Roberto Bolaño mediante sus inventos, con maestría del engaño del arte, hace que los lectores caigan en la trampa de aquello construido con esmero por él.

Pero más allá de esto, logra que sus narraciones, al ser operaciones dentro de la sociedad, sean también un lugar del pensamiento, dicen del mundo social en este caso y mediante sus selecciones, aspectos de ella que no pueden ser dichos de otra manera, no con las mismas posibilidades para la conciencia individual y para el resto de los sistemas sociales. Las formas de la actividad literaria en contextos de formación parasitaria de las redes de amistad, Bolaño las plantea pero no a modo de ser leídas como una crítica política, aunque lo es, no a modo de un ensayo histórico del periodo que va de la década de los 60's a finales de los 90's, aunque puede ser visto desde la perspectiva histórica, sino desde un modo que involucra a los lectores jóvenes que se pregunta gracias a la novela y sus personajes, si vale la pena dedicarse a la literatura y tomársela en serio como forma de vida individual.

La literatura que muestra noveladamente Bolaño, contiene una perspectiva que asume que la realidad puede ser vista usando percepciones e imaginaciones, es decir, involucrando en primer plano a las distinciones de la conciencia. En su idea de literatura asume que la vida de quien la lee o la crea, no puede ser únicamente por medio de formularios o idearios, sino que requiere de una postura vital que reconoce que la vida es inasible, es un abismo como él lo llama, y ante dicha realidad así concebida, no vale más que el valor de no cerrar los ojos sino seguir viviendo en el mundo sin centro, solo reconoce que, en nuestro lenguaje, se puede reducir complejidad desde una parcela de la sociedad, desde un sistema que proveer las formas operativas y los esquemas para tener experiencia del mundo.

Bolaño piensa que tal forma, en la literatura, implica a toda la vida de quien se acerca a ella, su ser sintiente e imaginativo, ser poeta no es un rotulo social únicamente, sino una forma vital que implica tener conciencia de que se trata de una batalla perdida de antemano, pero aun así, se tiene que seguir en la travesía que la vida humana en la sociedad diferenciada.

La novela ofrece contenidos (información) y formas (dar a conocer) apropiados para estimular la imaginación, la fantasía, el recuerdo y sobre todo para la observación de posibilidades no realizadas ya que son dadas en la ficción, construidas en el medio de la ficción planteada ésta como un logro cultural de la sociedad moderna que cuenta para ello con toda una serie de requisitos estructurales resultado de la evolución de los sistemas que hacen posible la novela: imprenta, mercado de las editoriales, publicidad, suplementos literarios, el rol del escritor, el acervo previo de nombres de escritores reconocidos y mantenidos como clásicos.

Sobre y ante el entramado que es el universo de novelas publicadas, los escritores presentan sus obras que se espera que sean originales ya sea en su argumento (información) y en su estructura (modo de darla a conocer).

A Bolaño le interesa mucho esta última parte, piensa y declara, pero sobre todo opera una forma estructural deliberadamente guiada en *Los detectives salvajes* y de *2666*. Ambas son complejas en su organización, y en ella es que muestra juegos posibles que puede tener una narración y que a su vez, como señala Luhmann, están acordes con la forma que tiene la sociedad, en la estructura es que aparece el *re-entry* del sistema: una sociedad que al ser sin centro, puede ser vista desde distintos ángulos. Las cinco partes que componen *2666* apuntan hacia un supuesto centro, hace visible para los lectores a la ciudad de Santa Teresa, a lo largo de la lectura genera el interés sobre lo que está

pasando ahí, simultáneamente, sin ser dicho ha traído justo lo excluido por ella: los múltiples lectores irán imaginando y sintiendo en su fuero interno lo ahí señalado sin ser dicho.

El planteamiento de la hipótesis existencial es el de la muerte individual, la muerte de los cuerpos asesinados, los asesinatos de mujeres seleccionados en un contexto de capitalismo en forma de maquilas, y de indiferencia o complicidad participativa o de inactividad por parte de los encargados de la procuración de justicia. El carácter misógino aparece seleccionado en diversos pasajes, los chistes de los policías encargados de los casos, la insensibilidad de los forenses.

En *Los detectives salvajes*, la estructura que inicia con la presentación de los protagonistas desde una tercera persona, la segunda parte constituye un pliegue respecto a la primera y la última parte, y en ella se despliegan una serie de voces narrativas dirigidas a un lector que hace las veces de entrevistador, la última parte se enlaza como continuación de la huída de la primera parte –y que se convierte en búsqueda en la segunda y tercera-, y en ella se muestra lo que produce el encuentro de la poeta admirada: le traen la muerte Belano, Lima y el poeta García Madero.

Como señala Patricia Espinosa, en ambas novelas lo que tiene sentido es la búsqueda como huída, o la huída como búsqueda, desplegadas como actividad operativa constante, lo encontrado carece de sentido, o como se aprende de la teoría de sistemas de Luhmann, lo concluyente o determinante impiden el enlace continuo que justamente hace la sociedad, sin que por ello se esperen confirmaciones de las esperanzas, por el contrario, lo propio de la vida moderna es la decepción de las expectativas, la intransparencia de la comunicación, y a pesar de ello la sociedad continua operando.

Desde el punto de vista de la teoría de los sistemas sociales funcionalmente diferenciados, a Bolaño lo han seleccionado varios de ellos pero desde su específico esquema de observación. El fenómeno social de Roberto Bolaño como un escritor exitoso, muestra que no hay una sola manera de referirse a él sino múltiples formas, Bolaño es Bolaño de la sociedad.

Son varios los puntos de convergencia entre ambos autores respecto a cómo es que conciben al arte y sus relaciones con el sistema, así como Luhmann nos señala la radicalidad de la diferencia entre el sistema y su entorno, así también Bolaño concibe a la autonomía de la literatura, es “una máquina autosuficiente”, dice, que se basta a sí misma, ya que, aunque los temas, los personajes, las situaciones o los lugares, los tome de la realidad real, estos son trabajados “bajo un rigor estilístico fuertísimo” (Lemebel, 2016), el juego efectivo es el ejercicio de la literatura, señala, no son solo el diario o la crónica de una persona, lo efectivo es lo trabajado y publicado en una obra literaria,

socializada. La diferencia entre el arte y la política es algo que importa muchísimo a Bolaño. En el contexto de la sociedad mexicana de la década de los 70's que al escritor le tocó vivir y sobrevivir, observó las consecuencias de las cadenas de amistad interesada que pervierten la autonomía del arte y la literatura, siendo uno de sus temas observados y contruidos en sus novelas.

La literatura de Roberto Bolaño muestra lo que la sociedad contemporánea es, su forma, se trata de una sociedad sin un centro descriptivo debido a que es una realidad inabarcable en una mirada, una sola postura o una sola descripción, más bien es una sociedad poliédrica, la realidad es multirrealidad. Visto así por Bolaño, implícitamente muestra a la búsqueda como algo sin sentido: lo encontrado muere (Espinosa, 2006, p. 79).

En sus dos historias, muestra a personajes que efectivamente buscan algo, a la poeta perdida Cesárea Tinajero, o al escritor misterioso Benno von Archimboldi. Al hacerlo, huyen, siendo la búsqueda y la huída, algo que se corresponde mutuamente sin ser lo mismo. Pero justo es algo que sus mismos textos plantean como algo negado, ya que lo encontrado es finalmente algo muerto, cuando encuentran a Tinajero, la matan, y lo encontrado en Santa Teresa son únicamente los cuerpos muertos de las mujeres (Espinosa, 2006, p. 79). De modo que la búsqueda no tiene sentido, solo la búsqueda como huida que no garantiza nada excepto la continuación de la operación.

El sistema sigue operando aunque no sin defraudar la expectativa. Así, Bolaño selecciona formas que se neutralizan, tal como Luhmann teoriza que es el arte contemporáneo, que, en su constante búsqueda de originalidad, presenta formas autorreferenciales que buscan distinguirse, tanto de la tradición, que ha quedado liberada de ser vista como determinante de lo contemporáneo, pero también busca también incluir incluso su autonegación como forma extrema pero que finalmente continua siendo operada mediante la misma obra. Autonegación no significa destrucción, señala Luhmann (2005), sino otra forma más de operación del arte.

Desde el punto de vista de la comunicación artística, esa que se especializa en comunicar la diferencia entre comunicación y conciencia, su observación particular que es observación de la observación, la hace que a través de, y gracias a las novelas, el lector se convierte en detective de la literatura en la sociedad, ¿vale la pena la literatura en un mundo sin centro, en un mundo que permite posiciones cínicas y vanidosa –como en la parte de los críticos-; en un mundo que decepciona a los ideales, que acaba con sus literatos –como en la parte de Amalfitano-; un mundo que se interesa solo materialmente por una pelea box que por las muchas mujeres asesinadas –como en la parte del Fate-;

un mundo donde la mujeres muertas no dejan de aparecer haciendo de la muerte algo paradójicamente vivo, formando un rosario de cuerpos encontrados unos tras otros –como en la parte de las muertes-; un mundo en que la huída para poder escribir es la única manera de vivir, aunque sin encontrar –como en la parte de Archimboldi-, vale la pena la literatura como una posibilidad de reducción de complejidad? Bolaño y Luhmann afirman con sus respectivas obras que sí. En ambos casos se tratan de empresas específicas y modestas porque no apuestan a la solución definitiva, pero que son posibles porque hay sistemas sociales que la permiten, literatura y ciencia en cada caso.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amaro, Lorena. (2017). De la "vida de artista" a la "fábula biográfica": autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron. *Literatura y Lingüística*, (36), 149-175.
- Arencó, Macarena. (2013). Imaginarios de sujeto en la narrativa de dos mil: la figura del escritor en la obra de Roberto Bolaño. *Mitologías hoy*, (7), 141-155.
- Balada Campo, Jordi. (2015). Roberto Bolaño frente al canon literario, en *Romanische Studien*, (1).
- Bernhard Schlink. (2000). *El lector*, Anagrama, España.
- Beriain, Josetxo. (Ed). (1996), *Las consecuencias perversas de la modernidad*. Anthropos.
- Beriain, Josetxo. (1999). Niklas Luhmann, in memoriam (1927-1998). *Política y Sociedad*, (30), 241-245.
- Beriain, J., y García J. (Eds). (1998). *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*. Trotta.
- Blejer Eder, Daniella. (2012). *La problematización de los géneros discursivos en 2666 de Roberto Bolaño*. (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bolaño, Roberto. (1998). *Los detectives salvajes*. Anagrama.
- Bolaño, Roberto. (2004a). *Entre paréntesis*. Anagrama.
- Bolaño, Roberto. (2004b). *2666*. Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Manzoni, C. (ed.), (2002). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Corregidor.
- Braithwaite, Andrés. (2006). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Universidad Diego Portales.
- Bialakowsky, Alejandro. (2016). El sentido en la perspectiva de Luhmann: entre una definición formal y su puesta en forma. *Debates en Sociología*. (42) 5-29.
- Cadenas, H., et al, (Eds). (2012). *Niklas Luhmann y el legado universalista de su teoría. Aportes para el análisis de la complejidad social contemporánea*. RIL.
- Camou, Antonio y José Castro. (Eds). (1997). *La sociedad compleja. Ensayos entorno a la obra de Niklas Luhmann*. Triana.



Corsi, et al, (Eds). (1996), *Glosario sobre la teoría social de Niklas Luhmann*, Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, Anthropos.

Dallera, Osvaldo. (2012). *La sociedad como sistema de comunicación. La teoría sociológica de Niklas Luhmann en 30 lecciones*, Biblos.

Durkheim, Emilio. (1999). *Las reglas del método sociológico*. Folio.

Espinosa, Patricia. (2006). *Secreto y simulacro en 2666. Estudios Filológicos de la Universidad Austral*, (41), 71-79.

Easton, Bret, (1985). *Menos que cero*. Anagrama.

García Luzón, D. (2015). El juego literario cervantino en Los detectives salvajes. *Universidad de la Habana*, (280). 84-88.

Goodman, Nelson. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.

Goffman, Erving. (2006). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.

Gombrich, Ernest. (1997). *Gombrich esencial*, Debate.

Kandinsky, Wassily. (1989). *De lo espiritual en el arte*. La nave de los locos.

Klibansky, et al. (1991). *Saturno y la melancolía: Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Alianza.

Kundera, Milán. (1990). *El arte de la novela*. Vuelta.

Luhmann, Niklas y Raffaele De Giorgi. (1993). *Teoría de la sociedad*, Universidad de Guadalajara, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Luhmann, Niklas. (1994). Los problemas de la investigación en sociología. *Convergencia*, Revista de Ciencias Sociales, Universidad Autónoma del Estado de México, (7), 305-310.

Luhmann, Niklas. (1996). *Ciencia de la sociedad*. Anthropos.

Luhmann, Niklas. (1997). *Observaciones de la modernidad*. Paidós.

Luhmann, Niklas. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*, Anthropos.

Luhmann, Niklas. (1999). *Teoría de los sistemas sociales II*, Instituto de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana.

Luhmann, Niklas. (2000). *La realidad de los medios de masas*, Anthropos, España.

Luhmann, Niklas (2002). La forma escritura. *Estudios Sociológicos*, El Colegio de México, (XX)1, 3-21.

Luhmann, Niklas. (2005). *El arte de la sociedad*, Herder.

Luhmann, Niklas. (2007). *La sociedad de la sociedad*, Herder, Universidad Iberoamericana.

Luhmann, Niklas. (2009). *Introducción a la teoría de sistemas: lecciones publicadas por Javier Torres Nafarrete*, Universidad Iberoamericana.

Madariaga Caro, Monserrat. (2010). *Bolaño Infra 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives Salvajes*, Ril Editores.

Maldonado Alemán, Manuel. (2006). La historiografía literaria. Una aproximación sistémica. *Revista de Filología Alemana*, Universidad Complutense, (14), 9-40.

Manzoni, Celina. (2002). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Ediciones Corregidor.

Maristáin, Mónica. (2010). *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*. Tinta Nueva.

Mendiola, Alfonso. (2009). Los géneros discursivos como constructores de realidad. Un acercamiento a la teoría de Niklas Luhmann. *Historia y Grafía*, Universidad Iberoamericana, (32), 21-60.

Monk, Ray. (2002). *Ludwig Wittgenstein*. Anagrama

Paz Soldán, E. y Faverón Patriau, G. (2008). *Bolaño Salvaje*. Candaya.

Quintero, Julio. (2010). *El poeta en la novela hispanoamericana. Una lectura de Roberto Bolaño, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el modernismo hasta hoy*. Universidad Antioquia.

Ríos, Felipe, (Ed). (2010). *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*, Ediciones Eón.

Parsons, Talcott. (1977). *El sistema de las sociedades modernas*. Trillas.

Said Hung, E. (Ed). (2013). *Cooperación, comunicación y sociedad Escenarios europeos y latinoamericanos*. Universidad del Norte.

Saramago, José. (1998). *Ensayo sobre la ceguera*. Alfaguara.

Solotorevsky, Myrna. (2015). *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Universitaria Villa María.

Torres Nafarrate, Javier. (1996). *Introducción a la teoría de sistema de Luhmann*, Universidad Iberoamericana.

Torres Nafarrate, Javier. (1999). Ejercicios de rutina para explicar la teoría de Luhmann. *Estudios Políticos*, (21), 35-50.

Torres Nafarrate, Javier. (2006). La sociología de Luhmann como “sociología primera”, *Iberoforum*, Universidad Iberoamericana, (I)1, 1-5.

Vázquez Gutiérrez, Juan. (2012). La concepción de hecho social en Durkheim. De la realidad material al mundo de las representaciones colectivas. *Política y Sociedad*, UCM (49)2, 331-351.

Von Lichberg, Heinz. (2006). *Lolita*. Funambulista.

#### **PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS**

Belén, Víctor. (10 de enero de 2018). *20 años de Los detectives salvajes, la novela que trazó el mapa de la Ciudad de México*, Televisa.News, [https://noticieros.televisa.com/especiales/a-20-anos-detectives-salvajes-roberto-bolano/?fbclid=IwAR1zNfyX9LPVm8sU1IYitU\\_f30IKXNS4sIPCLR07EoACAldej\\_imFtY3Kw](https://noticieros.televisa.com/especiales/a-20-anos-detectives-salvajes-roberto-bolano/?fbclid=IwAR1zNfyX9LPVm8sU1IYitU_f30IKXNS4sIPCLR07EoACAldej_imFtY3Kw)

Bolz, Norbert. (5 de diciembre de 2017). Niklas Luhmann: Das Genie der Gesellschaftstheorie. *Neve Zürdier Zeitung*.

<https://www.nzz.ch/feuilleton/das-genie-der-gesellschaftstheorie-ld.1335385?reduced=true>

Flores, José, (8 de noviembre de 2014). El regreso del Divino Marqués. *Milenio Digital*. <https://www.milenio.com/cultura/el-regreso-del-divino-marques>

González Rodríguez, Sergio. (2014). Roberto Bolaño, detective (y artista). *Yaconic*, <https://www.yaconic.com/roberto-bolano-detective-y-artista/>

Lemebel, Pedro, (2016, 26 de mayo), *Entrevista a Roberto Bolaño* [video] Youtube <https://playfm.cl/podcast/podcast-la-desconocida-entrevista-radial-que-pedro-lemebel-le-hizo-a>

Líderes mexicanos (24 de julio 2018). *Manuel Felguérez. Toda una vida al arte.*

<https://lideresmexicanos.com/entrevistas/manuel-felguerez-toda-una-vida-al-arte/>

Martínez, G., (2007). Las ideas estéticas de Marx a la luz de conciencia y realidad en la obra de arte. *Valenciana*. <https://doi.org/10.15174/rv.vi25.427>

Mihály, Dés, (10 de enero de 1999). Roberto Bolaño: Amuleto, *Dés Mihály*, <https://desmihaly.wordpress.com/1999/01/10/amuleto/>

Mihály, Dés, (17 de enero de 2001). Roberto Bolaño: Nocturno de Chile. *Dés Mihály*, <https://desmihaly.wordpress.com/2001/01/17/roberto-bolano-nocturno-de-chile/>

Mihály, Dés, (12 de enero de 2001), Roberto Bolaño: Putas asesinas. *Dés Mihály*, <https://desmihaly.wordpress.com/2001/01/12/roberto-bolano-putas-asesinas/>

Mihály, Dés, (9 de septiembre de 2003), Adiós a Bolaño. *Dés Mihály*, <https://desmihaly.wordpress.com/2003/01/09/adios-a-roberto-bolano/>

Mihály, Dés, (1 de abril de 2005). *Roberto Bolaño: 2666*, *Dés Mihály*, <https://desmihaly.wordpress.com/2005/04/01/roberto-bolano-2666/>

Milenio Digital, (12 de mayo de 2018). *Renato Leduc y Leonora Carrington. Todo comenzó en París.* Milenio. <https://www.milenio.com/cultura/renato-leduc-leonora-carrington-comenzo-paris>

Redacción BBC, (9 de noviembre de 2017). *El caso de Niels Högel, el enfermero alemán al que acusan de haber matado a más de 100 pacientes "por aburrimiento".* BBC News. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-41932610>

Sistemas Sociales. (2015, 20 de abril). *Niklas Luhmann: Documentales sobre teoría y riesgo ecológico* [video]. Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=AyOAnGUUfdc>

Schifino, Martín, (2016, 6 de mayo). *Philip Roth en su salsa.* *Revista de Libros.* <https://www.revistadelibros.com/roth-desencadenado-de-roth-pierpont/>

Unesco Institute for Statistics, (UIS). (septiembre de 2016). *Las tasas de alfabetización están en aumento pero millones de personas siguen siendo analfabetas*, <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/fs38-50th-anniversary-of-international-literacy-day-literacy-rates-are-on-the-rise-but-millions-remain-illiterate-2016-sp.pdf>

Villagrán, Fernando, (1998), *Entrevista a Roberto Bolaño*, en programa *Off the record* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=qNhTTqu5Vsw&t=2380s>

Arcoíris Tv Chanel, (12 de noviembre de 2012), *Entrevista a Roberto Bolaño*, *Off the record* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ml3XNIIAm2o>

Warnken, Cristián, (26 de junio de 2016), *Entrevista a Roberto Bolaño. La belleza de pensar*, [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8&t=1571s>

Werber, Niels, (1996), *Nur Kunst ist Kunst. Soziale Systeme*. 2(1) (166-177). <https://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Publikationen/publi.htm#AUFSÄTZE>

## ANEXO.

### **Traducciones de la obra de Roberto Bolaño hasta el año 2013.**<sup>116</sup>

	Idioma	Año	Traductor	Título	Editorial
1	Holandés	2000	Aline Glastra van Loon	<i>De woeste zoekers</i>	Meulenhoff
2	Alemán	2002	Heinrich von Berenberg	<i>Die wilden Detektive</i>	Hanser
3	Italiano	2003	Maria Nicola	<i>I Detective selvaggi</i>	Sellerio
4	Flamenco	2004	Aline Glastra van Loon	<i>De Wilde Detectives/Durk 2</i>	Meulenhoff
5	Francés	2006	Roberto Amutio	<i>Les Détectives sauvages</i>	Christian Bourgois
6	Portugués	2006	Eduardo Brandão	<i>Os detetives selvagens</i>	Companhia das Letras
7	Inglés	2007	Natasha Wimmer	<i>The Savage Detectives</i>	Farrar, Straus & Giroux
8	Sueco	2007	Lena E. Heyman	<i>De vilda detektiverna</i>	Tranan
9	Turco	2007	Peral Bayaz	<i>Vaşhi Hafiyeler</i>	Metis
10	Checo	2009	Anežka Charvátová	<i>Divocí detektivové</i>	Argo
11	Finés	2009	Einari Aaltonen	<i>Kesyttömät etsivät</i>	Sammakko
12	Griego	2009	Kostas Athanasiou (Κώστας Αθαν)	<i>Οι άγριοι ντετέκτιβ</i>	Καστανιώτη (Kastaniotis)
13	Noruego	2009	Kristina Solum	<i>Ville detektiver</i>	Solum
14	Danés	2010	Iben Hasselbalch	<i>De vilde detektiver</i>	Gyldendal
15	Japonés	2010	Kenji Matsumoto y Takaatsu Yana	<i>Yasei no tanteitachi</i>	Hakusuisha
16	Polaco	2010	Tomasz Pindel y Nina Pluta	<i>Dzicy detektywi</i>	Warszawskie Wydawnictwo (Li
17	Húngaro	2013	Kertes Gábor	<i>Vad nyomozók</i>	Európa

<sup>116</sup> Elaboración propia con información de diversas fuentes electrónicas.