

**ANALOGÍA DEMENCIAL EN EL MODO DE
REPRESENTACIÓN DE *EL FIN DE LA LOCURA* DE
JORGE VOLPI.**

Carolina Andrea Navarrete González

Resumen:

El presente trabajo tiene por objeto analizar el extraordinario modo de construcción representativa de *El fin de la locura* de Jorge Volpi. En este texto, los elementos paródicos y carnalescos entramados en una compleja multiplicidad de voces, contribuyen a la propuesta de un principio demencial, organizador de la novela. Cada una de estas voces (Lacan, Althusser, Foucault y Barthes), contribuyen a la configuración de un universo narrativo donde impera la incoherencia, el poder y la ambigüedad junto con una apropiación paródica del mundo intelectual y de la condición del pensamiento contemporáneo.

Abstract:

Dementia Analogy as a Way of Interpreting 'El fin de la locura' by Jorge Volpi.

This article will analyze the unusual way Jorge Volpi's *El fin de la locura* has to present its representative constructions. Parody and carnival elements — intertwined in a complex multiplicity of voices — make up a proposal based on a dementia principle. Each voice (that of Lacan, Althusser, Foucault and Barthes') help make up the configuration of narrative universe where incoherence, power and ambiguity prevail together with a parodic take-over of an intellectual world and that of the conditioning of contemporary thought.

Key Words: parody, carnival, dementia novel, Foucault, Barthes text, incoherence power, ambiguity.

Mi propósito radica en el análisis de las voces de Lacan y Foucault como articuladoras de la propuesta demencial de Volpi. Me ocuparé de estas dos voces porque, a mi modo de ver, ayudan a iluminar efectivamente las dimensiones de la novela confiriéndole un interés particular.

El fin de la locura propone un singular modo de representación del cual se despliegan diversas construcciones, que son corroboradas por las líneas temáticas propuestas. Entre éstas sobresalen: la problemática del lenguaje, la dialéctica de la identificación con el otro, la locura y el poder y la misión

del arte contemporáneo, tópicos atravesados por la línea argumental de la caída de la izquierda revolucionaria.

El modo de representación fundamental de esta novela lo constituye la demencia manifestada en diversas instancias y, en primer lugar, en el campo del lenguaje. Por intermedio de Lacan se manifiesta el quiebre entre significante y significado. Recordemos que para Saussure el signo lingüístico se compone por la unión arbitraria entre la imagen acústica y el concepto, proponiendo una relación indisociable entre ambos. En cambio, Lacan alude a una ruptura total donde el significante no significa nada, es decir, propone un significado vacío. Esta propuesta abre el camino hacia un complejo modo de construcción representativa de la novela, donde uno de los ejes temáticos será la problemática del lenguaje: “¡Basta de ruido!” sentencia el narrador atisbando, más adelante, ciertos ecos de esta molestia inicial. La presencia de un lenguaje impuesto que provoca fatiga en el narrador, nos es comunicada desde la perspectiva crítica de quien vuelve a conocer el mundo: “Aquí estoy de nuevo, lampiño e indefenso, recién nacido. No comprendo las palabras (...) desde el instante de mi nacimiento estoy obligado a lidiar con un lenguaje que me precede. Así de simple y así de trágico. (...) El lenguaje me envuelve (me devora), idéntico a un pez que se revuelca en una red de palabras. Sólo los ruidos parecen importarle a los adultos” (50).

Esta actitud conduce a la pregunta que va a rondar la novela y a este trabajo en particular, la cual hace referencia al sentido que tienen las palabras, si es que lo tienen, y en qué contexto sería posible verificarlo. Pero la cuestión es todavía más compleja puesto que el narrador nos remite a un cuestionamiento que recorre tanto el ámbito lingüístico como el socio-político, lo cual es verificable en afirmaciones tales como: “La maldición suprema, el mayor absurdo, radica en que las palabras nunca conducen a la realidad; (...) son puentes en el mar del sinsentido” (51). Comprendemos, entonces, que el modo de representación propuesto obedece a una desacralización del lenguaje, alusivo, según el punto de vista del mismo autor, al empleado por quienes están inmersos en el poder político: “Son las palabras de los políticos las que constituyen esa maldición, la literatura, por el contrario, constituye el antídoto: frente a la irrealidad del mundo, la ficción contribuye a que nos acerquemos un poco más a esa verdad que siempre se nos escapa”¹. Por lo tanto sería factible proponer una dicotomía del lenguaje: mientras las palabras de los políticos constituyen un lenguaje “maldito” conducente a la irrealidad del mundo, los literatos contribuirían al acercamiento a esa verdad huidiza y a la configuración de un sentido, haciendo frente a la ceguera y a la locura de los sistemas políticos.

¹ Unai Ugarte. Entrevista a Jorge Volpi: “Cualquier novela tiene algo de utopía” *Pérgola* 11.

Como podemos apreciar, la propuesta de Lacan articulará el principio demencial de la novela, encontrando una correspondencia entre su propuesta referida a que el significante carece de significado y la temática principal de la novela. En otras palabras, si el significante corresponde a la ideología revolucionaria podríamos apreciar su correspondiente ausencia de significado en lo referente al vacío ideológico que ha acarreado la utopía de la izquierda. Sin lugar a dudas, esta proposición conlleva una enorme complejidad, la cual se irá disipando a medida que descubramos como se articula el trenzado de los acontecimientos junto con las líneas teóricas visibles en la novela.

Es importante hacer notar que la problemática recién expuesta sobre el lenguaje guarda una importante relación con el tema que Lacan denomina como la 'dialéctica de la identificación con el otro', la cual corresponde a la instancia donde el sujeto experimenta un proceso de reconocimiento de sí mismo y del mundo. En la novela podemos apreciar esta situación cuando Aníbal Quevedo, el protagonista, desde una perspectiva infantil se enfrenta a un espejo vivenciando una pugna entre la imagen representada y el 'sí mismo', es decir, experimenta un proceso de escisión, distancia y de violencia autodestructiva: "Vislumbro mi imagen y al reconocerme, me siento perdido ¿La causa'... comprendo que él también quisiera liquidar a ese otro que lo mira, desde mi lado del espejo" (33). Esta experiencia del espejo nos remite a una compleja instancia de identificación del sujeto con el mundo tal como lo afirma Lacan en sus *Escritos I*: "La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad"². Este postulado nos ayuda a entender la problemática que experimenta el protagonista, quien se reconoce, al inicio, como un sujeto eminentemente perdido, en consonancia con sus devaneos de teoría en teoría a lo largo del relato. Así su autodestrucción- él y su doble quieren liquidarse- se traducirá en la aniquilación de los sistemas de poder a través de su lucha en pos de la revolución con su amiga Claire en las manifestaciones en Francia del '68, como también a través de su accionar en la revista *Tal cual* con la mexicana Josefa Ponce. Desemboca, así, paradójicamente en la destrucción de la figura del revolucionario cuando acepta dinero del gobierno y se abandera, según lo confirman los testimonios de diversos personajes en las páginas finales, en el poder político. Por lo mismo, es posible identificar una antinomia tanto del sujeto como del lenguaje ya que primero reconocemos en la postura de Aníbal Quevedo una firme crítica a los sistemas políticos que sustentan el poder. Sin embargo, el mismo Quevedo, acepta, finalmente, esa condición,

² Jacques Lacan. *Escritos I*. 1984. México D. F.: Siglo Veintiuno. 84

presentando una sumisión ante el poder. Asimismo, las palabras, de las que tanto se había ocupado al tratar de mostrar su simpatía frente a la ideología de la izquierda revolucionaria, desembocan en una suerte de vacío ideológico, manifestación de la caída de la utopía. De esta manera, podemos inferir, también, el carácter imprevisible del protagonista, lo cual permite catalogarlo, a la luz de los postulados de Forster (1927), como un personaje redondo³. Su ambivalencia le permite sorprender al lector revelando su enorme complejidad, todo ello matizado por las plurales manifestaciones de su yo: psiquiatra, escritor, enamorado, revolucionario, crítico de arte, investigador y vendido al sistema, le confiere un dinamismo propio a este personaje que atrapa al lector más avezado. Cabe señalar que esta pluralidad de manifestaciones del protagonista se corresponde con la multiplicidad de convicciones que aparecen en la novela. A los ya mencionados Lacan, Foucault, se suman Claire, Josefa Ponce, su incondicional detractor, Pérez Avella y el sicoanalizado Fidel Castro, quienes, entre otros, representan convicciones o puntos de vista sobre el mundo que revelan el carácter polifacético de la vida, lo cual estaría en consonancia con lo que Mijail Bajtin señala como características de la novela polifónica, especialmente en lo que guarda relación con el contrapunto. El contrapunto en la novela (1993:66)⁴ se refiere a la contraposición dialógica propia de una vida que es diálogo. En otras palabras, señala, “si la novela se basa en el contrapunto artístico, entonces, se vuelve posible relacionar las diferentes narraciones incluidas en la novela, los diversos argumentos y planos” (1993:68). De esta manera, la combinación de tantas visiones como voces hay en la novela de Volpi remite a un horizonte interpretativo muy amplio donde el tema del poder y de la locura es representado a través de un cruce de múltiples voces que, como microdiálogos, configuran la totalidad de la obra. Un papel relevante lo constituye Michel Foucault quien, al igual que Lacan, comparte vivencias que serán de gran relieve tanto para Aníbal Quevedo como, también, para el modo de representación de la novela. En su *Microfísica del poder* (nombre que utiliza Volpi para titular el capítulo IV de la segunda parte), Foucault señala la dicotomía entre poder y saber: “Se admite, es una tradición del humanismo, que desde que se toca al poder se cesa de saber, el poder vuelve loco, los que gobiernan son ciegos”⁵. Se

³ Forster, Edward Morgan. 1990. “Flat and round”, en *Aspectos de la novela* (1927), trad. G. Lorenzo. Madrid: Debate. ‘Round’ se ha traducido como ‘completo’ y, en ocasiones, en los términos de “bidimensional” y “tridimensional”.

⁴ Mijail Bajtin. 1993. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Colombia: Fondo de Cultura Económica. 66.

⁵ Michel Foucault. *Microfísica del poder*. 1992. Madrid: La Piqueta.99

aprecia, así, que Foucault establece un vínculo entre locura y poder, lo cual está en correspondencia con el gran tema de la novela: la caída de la utopía. A la ya observada instancia crítica hacia los sistemas políticos, porque conducen a la irrealidad del mundo, se le agrega una suerte de condicionantes en la esfera del poder y de su consecuente insanía:

¿Qué es exactamente la locura?, se preguntaba Foucault. Y se contestaba una calidad infamante otorgada por los sanos o los poderosos a quienes no son como ellos, a quienes no se someten a sus reglas y castigos. (...) Todo está organizado para que el loco se reconozca en un mundo judicial que lo rodea por todas partes; se sabe vigilado, juzgado y condenado (143).

En efecto, el poder asume una relevancia significativa en el sujeto y específicamente en la figura de Aníbal Quevedo puesto que en la instancia carcelaria, tras visitar a Santiago Lorenzo inculcado por el asesinato de su hermano Tomás Lorenzo, el protagonista sufre un cambio importante revelándose posteriormente su sumisión al poder luego de recibir dinero del gobierno. Esto hace pensar que cualquier antecedente que él tuviese del caso tuvo un precio pagado por el estado. Así, los acontecimientos se enlazan en una suerte de trenzado donde el freno del saber vendría antecedido por la sumisión al poder, lo cual desembocaría en la locura de quien se sabe vigilado, enjuiciado y condenado. Afirmar que Aníbal Quevedo constituye la imagen de la represión de una sociedad que ansía el mantenimiento del poder, parece no estar tan alejada de la realidad del protagonista, que se convierte en objeto de las habladurías y discursos testimoniales de diversos personajes que aportan algún dato sobre su vida y su relación con el resto. Carlos Monsivais (ficcionalizado) confiesa: “¡Desde luego! Quevedo era mi amigo y poseía una integridad sin límites. No tenía por qué dudar de su palabra. Al salir de la celda de Santiago se le veía descompuesto. Desde luego, debieron torturarlo...” (445). Testimonios como éste junto con los de Josefa Ponce obedecen a lo que Barthes denomina la función de escucha provocando un vuelco en la novela. Si antes habíamos conocido los acontecimientos gracias a un narrador intra-homodiegético, constituido por el mismo Quevedo, a partir de la función testimonial se despliegan las voces de un narrador extra-homodiegético constituido principalmente por Josefa Ponce, quien no escatima su lenguaje a la hora de expresar su malestar:

Lo que el poder hizo con él fue, con su perdón, una *chingadera*. A raíz de sus opiniones sobre el caso de los hermanos Lorenzo publicadas en *Tal cual*, el gobierno priísta desató una brutal cacería en su contra y no tuvo empacho en acabar con su prestigio. Las

instituciones represivas del Estado lo hostigaron hasta desquiciarlo...
¿Y sabe usted cómo reaccionaron sus colegas? En vez de defenderlo,
se dedicaron a injurarlo, plegándose a los designios del poder. (435)

Sin duda, Josefa Ponce deja de manifiesto que el protagonista cayó en las tentadoras redes del poder convirtiéndose en un sujeto vigilado y castigado por los círculos de escritores y las esferas culturales que desencadenan su desprestigio y su muerte. Además, a través del testimonio de la principal camarada de su revista, es posible observar el encono que siente hacia Claire, mujer que ejerce una enorme influencia en la vida de Quevedo: “Por si fuera poco, esa mujer acabó de trastornarlo. La fascinación que Aníbal sentía por ella era enfermiza. ¡Si al menos lo hubiese sostenido cuando todo empezó a derrumbarse! Pero no, la infeliz no confió en él” (436). Esta visión degradada y paródica⁶ de Claire hace vislumbrar la complejidad de su personaje. Quevedo junto con divagar de teoría en teoría, corría tras Claire, muchacha provista de coraje y de una violencia inusitada que la hacía luchar en pos de una auténtica revolución como también debatirse entre distintos hombres llegando a límites extremos como el masoquismo. Podríamos decir que los actos de Claire obedecerían, utilizando la terminología de Lacan, a una privación fálica: “el falo no es un órgano ni una marca sexual, sino el nombre que Lacan le da a la ausencia” (75). Observamos que esa ausencia está presente en la vida de Claire y que funciona como motor de sus experiencias, teniendo primacía aquella vivenciada con el propio Lacan:

El psicoanalista comenzó a acariciarla; luego le hizo alzar las piernas, una tras otra (...) Mientras ella se esforzaba por mantener el equilibrio, el psicoanalista procedió a arrancarle las medias y la falda; con las piernas abiertas y el pubis semejante a una súbita intrusión de la noche, Claire se dejó caer sobre su cama. El viejo acercó el rostro a su sexo; nunca dejaba de perturbarlo esa imagen brutal y primigenia, esa piel lustrosa y suave, tenuemente enrojecida: su origen del mundo. (...) Incapaz de contenerse, Claire se incorporó y, con la misma ansiedad que él, le arrancó el cinturón y le bajó los pantalones para encontrarse con su sexo. El psicoanalista impidió que ella lo tocara y, arrebatándole el falo (vaya ironía) prefirió introducirlo entre sus piernas (77).

⁶ Se emplea este término a la luz de los postulados de Bajtin. Para este autor, al discurso paródico le es análoga toda utilización irónica y, en general, ambivalente de la palabra ajena, pues en estos casos la voz original es también usada o aprovechada para transmitir al lector propósitos que le son hostiles.

Este episodio colmado de erotismo y de una ironía manifiesta, desencadena la incesante carrera de la muchacha tras los hombres en busca de colmar aquella ausencia producida por la condición de su propio sexo. Al respecto cabe señalar el postulado de Lacan en *Escritos 2*: “La niña es considerada castrada, privada de falo”⁷. Esta situación perfectamente aplicable a Claire envuelve en una atmósfera tortuosa, y muchas veces trágica, el amor de Quevedo por ella, conduciéndolos a estados delirantes. Sin embargo, esta violencia exasperada de Claire se convierte en una suerte de amor idealizado por el protagonista quien, incapaz de asirlo, se contenta con vislumbrarlo a ratos con la esperanza de que su lucha en pos de la revolución siga el mismo camino de su amada. Lo interesante es que esta problemática dialoga, también, con la mencionada crítica al significante y su escisión respecto al significado, articulándose como la disyuntiva del protagonista cuando se dirige a Claire: “Eres incapaz de pronunciar la palabra amor. Como si proferir ese significante te quemase la lengua. O, peor aún, como si te resistieses a emplearlo por temor a experimentarlo de verdad” (284). Este juego de apariencias, tan propio de nuestro mundo contemporáneo, es parodiado por el autor al mostrarnos la falta de correspondencia entre lo que se dice y la relación que pueda tener con lo que significa. Somos hijos de un fracaso ideológico, de una laxa lucha contra los sistemas de poder, a fin de cuentas, el protagonista muestra que todo desemboca en el mismo círculo trágico de un amor carente de un eco significativo, que se subyuga al igual que los ideales revolucionarios, ante las instancias del poder.

El último tema escogido para el presente análisis corresponde a la misión del arte contemporáneo en una atmósfera truncada por la deflación ideológica de la izquierda revolucionaria. Es importante hacer notar que Aníbal Quevedo encuentra una salida frente a esta situación en el arte plástico:

“Es como descubrir un nuevo mundo o, mejor, como descubrir el mundo *de nuevo*: la mirada del arte se instala en mi mirada. Como en ninguna otra disciplina –la literatura no es más que un remedo–, el artista plástico dispone de una voluntad de riesgo superior a cualquier acción política”. (260)

La fortaleza del arte para Quevedo radica en la recuperación de una visión primigenia que le permita, al igual que al niño, convertirse en un re creador del mundo. Incluso, sitúa a la literatura en un nivel subordinado al arte cumpliendo una simple función imitativa, en otras palabras, el arte

⁷ Jacques Lacan. 1984. *Escritos 2*. México D. F.: Siglo Veintiuno. 666

se acercaría a una auténtica revolución: “Como Barthes, yo también me siento profundamente desencantado hacia la revolución pero, a diferencia suya, me parece que su desafío se ha trasladado al arte contemporáneo”.(259) Esta afirmación lo lleva a retomar la teoría lacaniana sobre la filiación del inconsciente y el lenguaje. Para Quevedo, esta unión entre el lado “oscuro” del hombre y la estructura del lenguaje, cuyos significados y significantes se unen por casualidad, presentaría una rearticulación del espíritu revolucionario: “Si el inconsciente está estructurado como un lenguaje, el arte contemporáneo lleva esta filiación hasta las últimas consecuencias”(260), entonces, el arte sería la instancia que cubriría de sentido tantas ausencias. Un Universo vacío, donde las ideologías caen por el sesgo de los sistemas de poder, recobran un espacio significativo en la obra artística.

Importa hacer notar la proposición de elementos carnales originados tras la apreciación artística. Girard, uno de los artistas plásticos seguidos por Quevedo, a quien admira por la calidad de sus obras y, luego, por su enigmática relación con Claire, será objeto de una de las escenas más escandalosas en la que participa el protagonista, cuando asiste a una de sus exposiciones y comprueba con pavor que la muchacha está desperdigada en sus obras:

Fuera de mí, me presento en la galería del Marais donde Girard exhibe su serie la virgen de las pieles, 20 (1975). Reconozco tu cuerpo en cada muro: aquí tus antebrazos, allá tu pubis, en aquel extremo tu ombligo, tus muslos, tus nalgas, tu nuca, tus pezones, tu clítoris... El artista te ha descuartizado (ahora se dice: *deconstruido*) y luego te expone públicamente, sin pudor, como si fueses una res en un matadero. (...) Antes de que alguien lo impida me abalanzo sobre una de las piezas y la desgajo con las manos. Furioso destruyo una imagen tras otra, las rompo a jirones y luego las arrojo al suelo imperturbable... (309)

Esta situación responde a ciertos criterios carnales distinguidos por Bajtin, tales como la presencia de escenas de escándalos como expresión de una violación de las reglas establecidas. Igualmente lo es la combinación de un elemento místico, como es el cuerpo de Claire para Quevedo, con un “naturalismo de bajos fondos sumamente extremo y grosero”. Se suma, a esto, la creación de una situación excepcional para cuestionar y poner a prueba la verdad, como se aprecia en el episodio que sigue a la destrucción de todo el material artístico de Girard, quien reacciona de una manera inesperada que conduce, incluso, al simbolismo concreto y visible:

En vez de detenerme Girard comienza a aplaudir. (...) Consultado al día siguiente por un reportero de Art Press, Girard declara que, al romper sus fotografías yo he llevado hasta sus últimas consecuencias su deseo de atomizar el mundo y de fragmentar la realidad. Mi performance le ha parecido una metáfora perfecta de lo que él siempre ha perseguido: el fin del arte. (310)

De esta manera, la apreciación que conlleva al fin del arte, o al fin de la locura, dialoga con el carácter autorreferencial que asumirá la novela, lo que está plenamente presente en los comentarios metanarrativos. A saber, tenemos a un minucioso crítico, como es Pérez Avella, “Crítico Ejemplar” de Quevedo quien se ocupa con fruición en aniquilar el prestigio del protagonista rebajando sus obras, con dramática periodicidad, a las más penosas evaluaciones como lo es el juicio de “El peor libro del año”. Particularmente importante resulta el discurso metanarrativo constituido por la referencia al libro que nos ocupa, donde la parodia se lleva a límites insospechados:

El fin de la locura, de Aníbal Quevedo (edición a cargo de Jorge Volpi, Seix Barral, 2003). Lo que nos faltaba: un Quevedo póstumo. Como si no tuviésemos bastante con los libros que publicó a lo largo de cuatro décadas, ahora el *doctor* Volpi nos entrega este remiendo. Sólo a un escritor tan mediocre podía interesarle recopilar y anotar los textos inéditos del psicoanalista mexicano fallecido en 1989. No cabe duda de que el mercado sigue dominando nuestra pobre vida intelectual, sobre todo en estos tiempos de intensa —y estéril— globalización.(452)

El hecho de admitir semejante burla para Quevedo, para Volpi y para el propio mundo intelectual responde al postulado de Alberto Pérez cuando se refiere a que la parodia sería metanarración. Es decir, una ficción B que comenta una ficción A, un texto que comenta deformadamente otro texto “trayendo a primer plano el tema de la representación”⁸. Así, para Genette todo texto que transforma, o imita a otro, es un género de segundo grado. Pérez define la parodia como “una composición que imita, cómica o satíricamente, una obra seria” (280). De esta manera, la parodia en el segmento metanarrativo recién expuesto recae tanto sobre un autor (Volpi/Quevedo) como sobre una obra (*El fin de la locura*) y, al igual que la caricatura, se basa en la distorsión y exageración de los elementos constitutivos de la obra misma y de su contexto de producción, enfatizando

⁸ Alberto J. Pérez. “Los procedimientos de segundo grado literario” en *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Editorial Gredos, Madrid. 274

Carolina Navarrete

paródicamente el carácter paupérrimo de la vida intelectual contemporánea, factor preponderante en el trazado del modo de representación de la novela.

En suma, las diversas formas de construcción representativa de esta obra de Volpi contribuyen notablemente a la narrativa actual. Resulta muy interesante como el principio demencial establece vínculos de semejanza con las teorías de notables pensadores (Lacan y Foucault), impulsando la articulación de ejes temáticos tales como la problemática con el lenguaje, la identificación con el otro, la caracterización del poder y la importancia del arte, con lo cual se ayuda a una autorreflexión sobre el medio literario y artístico de nuestro mundo. Sería interesante situarse desde el principio de lo demencial y comprobar si, efectivamente, constituye el sentido figurado de la limitación que impulsan los sistemas de poder o bien, remite a un horizonte esperanzador donde se puede dirigir la atención libremente hacia el encuentro con la verdad.

*Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Letras
Programa de Investigación y Posgrado
Avda. Vicuña Mackenna 4860, Santiago
canavarr@uc.cl*

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Miguel.1993. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, Roland . 1982. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D. F.: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. 1992. *Microfísica del poder*. Madrid:La Piqueta.
- GENETTE, Gerard.1972. *Figures III*. París: Editions du Seuil.
- GOIC, Cedomil. “Las voces de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt”. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- HOZVEN, Roberto. 1979. *El estructuralismo literario francés*. Santiago de Chile: Departamento de Estudios Humanísticos.
- LACAN, Jacques. 1984. *Escritos 1*. México D. F.: Siglo Veintiuno.
- 1984. *Escritos 2*. México D. F.: Siglo Veintiuno.

Analogía demencial

- SAUSSURE, Ferdinand de. 1945. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- PÉREZ, Alberto J. “Los procedimientos de segundo grado literario” en *Poética de la prosa de Jorge Luis Borges: Hacia una crítica bakhtiniana de la literatura*. Madrid: Gredos.
- SCHERMAN F. Jorge.2001. “La parodia del poder en dos novelas contemporáneas sobre el dictador Latinoamericano”. Tesis para optar al grado de Magíster en Letras mención Literatura. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- SULLÀ, Eric (Ed.) 1996. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica. Grijalbo Mondadori.
- VOLPI, Jorge. 2003. *El fin de la locura*. Barcelona: Seix Barral.